الافتتاحية

ثورة ١٧ - ٣٠ تموز.. والثقافة

اذا نَظَرْنا الى الثَّقافَةِ بالمفهومِ الجزئيِّ الذي سَادَ زَمَناً طَويلاً - أيْ الأَدَبَ والفنَّ - فَحَظُّ الثَّقافَة مِن رِعايـةِ الثَّورةِ غَيْرُ قَليل. وإذا نَظَرْنا الى الثَّقافَةِ بالمفهومِ الشَّامل: الأَدبَ والفَنَّ والعِلْمَ والتكنولوجيا والعادات والتقاليد، والدينَ والسياسة والتاريخَ والحفرياتِ الآثاريَّةِ. والجيولوجيا والإعلامَ ووسائلَ الاتصال... الخ فأنَّ حَظَّ الثقافةِ مِن عنايةِ الثَّورَةِ، ومِن الرعاية الخاصَّة للسيد الرئيس القائد صدام حسين، حَظٌّ عظيم.

لقد نَقَلَتْ ثورةُ ١٧ - ٣٠ تموز الثقافة، نَقْلَةً نوعيَّةً في: المفهومِ، والمنهجِ، والرؤيةِ، والمكانةِ، والتعميمِ، والشرطِ الإنسانيِّ لحضورِ الثقافةِ في الواقع والواقع المُتَخيَّل للأُمَّةِ.

وإذا كانَ الحاضرُ يُشكِّلُ مَرْكَزَ الإهتمام وبُؤْرَةَ التحدي والتوتر في عالمنا المعاصر، فانَّ الثورةَ لم تَرَ الحاضرَ طبقةً جيولوجيةً مستقلةً منفصلة عن حفريّـات المعرفـة التي تَخُت/التراث - المـاضي. ولا مستقلةً منفصلةً عن تصوُّراتِ بِنْيةِ المستقبل.

ومن هنا، فإنَّ التحديَ الثقافيَّ الذي وَضَعَتْهُ الثورةُ نُصْبَ عِنايَتِها، تَحْدٍ يَتَمثَّلُ في:

أولاً: مواجهةُ الماضي/التراث.

ثانياً: قراءةُ الواقع العربي - والانساني المعاصر.

ثالثاً: بِنْيَةُ المُتَخيَّل: أي المشروع الحضاري المستقبل.

واذا كانتْ هذهِ العناصرُ الثلاثةُ تشكل مُتتاليةً تَتحرَّكُ في إطارٍ زَمانيٍّ في نَظَرِ البَعْضِ. فإنَّ ثَوْرَةَ ١٧ - ٣٠ تموز. لم تَرَها كذلكَ. بل على أنَّها عناصرَ لوحدةٍ مُتداخلةٍ مُتفاعلةٍ: زَماناً ومكاناً، لُغَةً وفِكْراً، وَاقِعاً وتَخيُّلاً.

أيْ أنَّ العَصْرَ العربيَّ، رغْمَ بَعْضِ الانقطاعاتِ، ظاهريّاً، مُنْذُ فَتْرةِ ماقَبْلَ الاسلام - إنْ لم يكُنْ أقدمَ من ذلكَ بكثيرٍ - الى اليوم، يُشكِّلُ مُتَتابِعَةً تَتَتالى فيها التغييراتُ والتحوُّلاتُ باتجاهِ صياغةِ المشروع الحضاريِّ العربيِّ الأكمل. وقد عَبَّرَ السيد الرئيس القائد صدام حسين، عن ذلك عندما قال:

«العواملُ التي نَبْحَثُ عَنْهَا، هي أنَّ الانسانَ ينبغيْ أنْ يَشْعُرَ أنَّهُ في مُجْتمع قادر على الإبداع والعطاءِ الإنسانيِّ بأَعْمَق وأشْمَلِ مَعانيه وصُوَرِهِ.»

تحية حب ووفاء للقائد الفذّ العظيم.. بطل التحرير والبناء.. الرئيس القائد صدام حسين.

تحية لثورة ١٧ - ٣٠ تموز المجيدة في عامها الثاني والعشرين.

والى امام..

رئيس التحرير

الثورة والادب...

ملامح عامة

حمزة مصطفى

● لم تكن الستينات «جيلاً» أدبياً على مستوى التقسيمات «الجيلية» المتعارف عليها في الادب العراقي، ومدتها عقد من السنوات. ولم تكن حقبة سياسية مليئة بالاضطرابات والانقلابات والثورات ومعالم التوتر على صعيد المنطقة العربية حسب. بل كانت مرحلة من أخطر المراحل على صعيد المتغيرات في كل شئ التي تجتاح العالم انذاك، في السياسة، في الأدب، في الفن، في الحروب، في الازمات. من هذا المنطلق جاء وصف عقد الستينات بانه «عقد الازمات».

عربياً وعراقياً بدأ عقد الستينات بثورة على مستوى العراق نقلت العراق من النظام الملكي الى النظام الجماهيري الذي سرعان ما انساق بعد شهور من نجاح الثورة «ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨» وراء ما عرف بالمد الشعوبي، ووحدة على المستوى القومي «وحدة مصر وسوريا في شباط ١٩٥٨»، التي جاءت في اعقاب مد قومي مدهش. في مطلع الستينات افصح التيار الشعوبي عن هويته السافرة والمناوئة لمصالح الشعب والجماهير، الامر الذي البّ القوى السياسية والنضالية ضده في العراق، وفي مطلع الستينات كذلك حصلت تجربة الانفصال بين سوريا ومصر وفشلت الوحدة التي كانت الحلم الذي يراود الملايين.

وكرّت سبحة الستينات. سنة بعد سنة، ولم يكن العراق والوطن العربي عموماً بعيداً عما يجري في العالم. وكان كل شئ يقدم نفسه باصرار وعناد وتجريب: في هذه الاثناء وفي هذا الخضم ولد جيل قوي في العراق احتل في تاريخ الادب العراقي، عن جدارة لقب «جيل الستينات». وسبب هذه الجدارة هو انه لم يسمّ بذلك لمجرد التوافق مع المرحلة الزمنية. فالستينات جيل بمعايير ادبية ثقيلة. فهو يختلف عن الخمسينات لانها مرحلة ريادة وتأسيس من بدر شاكر السياب، والبياتي، ونازك، وبلند على جبهة الشعر، وفؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر، وعبد الملك نوري وغائب طعمة فرمان على جبهة القصة، وفائق حسن وجواد سليم على جبهة الرسم. ولان الستينات مرحلة تجريب اشكال جديدة في ظل متغيرات حاسمة، وثقافات وافدة على مستوى الترجمة.. وكانت على رأس تلك الثقافات الوافدة الوجودية، واللامعقول. في ظل تلك التربة القلقة ظهر جيل الستينات وقاد مرحلة الادب العراقي تلك قيادة واعية.. ولم يكن ذلك الجيل بعيداً عن السياسة، بل يكاد يكون جيلاً سياسياً بكثير من المعاني.. سياسي على مستوى الايديولوجية وقد اعتنقها فريق من الستينيين. وسياسي على مستوى النظر الى ازمات العالم ومشاكله. وسياسي على مستوى القراءات الثرة واثرها على خلق الرموز.. جيفارا وسواه. بعد منتصف الستينات بسنتين حصلت النكسة القومية في الخامس من حزيران ١٩٦٧.

وكان لابد من اعادة النظر بكل الحسابات.. ذلك ان خطورة النكسة لاتكمن في انها اضاعت ارضاً عربية جديدة في حرب خاطفة سميت حرب الايام الستة ظهر ان العرب لم يكونوا وقتذاك مستعدين لها.. بل ان خطورة النكسة تكمن في انها هزت قناعات، بعضها كانت قناعات راسخة على مستوى الايديولوجية وعلى مستوى الفكر. لقد صارت المفارقة شاسعة جداً بين الحلم والواقع. كان الحلم كبيراً، ولم يكن يتوقع احد انهياره في ستة ايام، ذلك الحلم الذي تربى في حضن عدة عقود «نصف قرن بالكامل».

● بعد سنة من انهيار الحلم وزلزال القناعات، قامت الثورة في العراق في ١٧ تموز ١٩٦٨. ولم يكن أمر تقبل حصول ثورة في قطر عربي في مثل تلك الظروف ممكنناً. لكن الثورة قامت وافصحت عن نفسها منذ الايام الاولى، واذا بها الخط المناقض تماماً لخط النكسة، بل هي الجواب الايجابي الموضوعي لمشروع النكسة... فالنكسة لم تكن مجرد حرب فيها خاسر ومنتصر، بل هي مشروع متكامل أريد له بوساطة حزيران ان يعم وينتشر ويسود.. لكن الثورة قدمت مشروعها المقاوم، البديل، المناقض.. الجواب على النكسة في اطار عوامله الموضوعية، ومقدماتها واسبابها. فلم تكن النكسة مفاجأة الا بالمعنى الحرفي لحدود المفاجأة. لقد كانت تياراً قدم نفسه قبلها بسنوات، ورفضه المشروع القومي الوحدوي النهضوي وقاومه، ولكن كان ذلك المشروع اقوى بوسائله المباشرة، فحصلت النكسة، لكن روحها لم تستمر.. ذلك ان ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ أجهضت روح الاستسلام تلك، وخلقت روحاً بديلة.

● لقد كان مقدراً لروح حزيران ان تستمر، لكن مقاومة الثورة

حالت دون ذلك، فما الذي حصل! وماذا تحقق!.. علينا ان ننظر الى الثورة بميزان الابداع مثلما ننظر الى الادب والثقافة بوصفهما حقلي ابداع. وعلى هذا الاساس فقد برزت في اطار فاعلية الثورة على الادب منذ مطلع السبعينات فكرتي الالتزام والتحرر من القيود الجاهزة. فالثورة طالبت الاديب بالالتزام لانه ابن مجتمعه، وان عليه ان يكون فاعلاً وثورياً في اطار هذا المجتمع، لكنها لم ترسم له طريق الالتزام، بل عملت على تحريره من كل القيود التي كانت تعيق مشاركته في عملية التغيير الاجتماعي. لقد كان الادب العراقي في اعقاب نكسة حزيران مرشحاً لمزيد من التجريب الذي ربما يقود الى تشرذم الاتجاهات والافكار الادبية: لقد اخذت الامور تطرح نفسها على مستوى الزعامات الفئوية، والتناحرات غير المبررة، كان كل تيار او اتجاه يدافع عن نفسه ضد تهمة جاهزة ضده. لقد قضت الثورة على ذلك واعادت تأسيس الحياة الادبية والثقافية وذلك من خلال فكرة مشاركة الاديب في عموم الحياة الاجتماعية.. والواقع ان هدفاً سامياً كهذا أسئ فهمه اساءة بالغة خلال السبعينات.. ويفسر ذلك ظهور بعض الاعمال «الابداعية» الهابطة والمباشرة والسطحية التي فهمت فكرة المشاركة فهماً مغلوطاً.

لقد أسقطت الثورة شعار الثقافة البورجوازية وحاربتها، وعملت على رعاية الادباء والمثقفين بوصفهم جزءاً من حركة التغيير الاجتماعي.. غير ان الذي حصل ان البعض فهم فكرة الرعاية فهماً مغلوطاً او معكوساً. وتخيلها نوع من التبني له دون سواه. لذلك وقف هذا البعض ضد فكرة الجدل والصراع الذي هو جوهر الحياة الثقافية ـ ولقد نشأ كبديل عن ذلك نمط من المعارك الادبية التي لاتؤسس لشئ. بل هي اقرب الى المعارك الشخصية وتصفية الحسابات التي لم تثمر شيئاً على صعيد ابداعي.

● عندما قامت الثورة كان جيل الستينات في أوج عطائه، في وقت كان فيه السبعينيون يقدمون انفسهم بحياء ولان الستينيات تبلورت قبل الثورة على مستوى الصراع والتحدي والفاعلية الابداعية فانه سرعان ما أخذ مواقعه على ساحة النشر والفعل الثقافي في كل مفاصل الحياة.. ولم يكن امام السبعينيين سوى ان يقدموا انفسهم لهذا الطرف اوذاك، او لهذا الاديب اوذاك على مستوى النشر والتوجيه، ولم يكونوا امام جدل كبير.. فالثورة مستقرة والواقع الاجتماعي يمور بحركة التغيير، ولم تكن السبعينات على مستوى العالم والاحداث كالستينات اي لم تكن مرحلة تفجر وقف وثورة.. بل كانت مرحلة انفراج دولي ورخاء نفطي وخطط تنمية.. في ظل هذا المناخ نشأ السبعينيون تحت رعاية مباشرة من جيل الستينات الذي سيطر بحكم السن والخبرة والنضال على المنابر الثقافية والاعلامية. وفي الوقت الذي فتحت الثورة فيه الابواب امام الجميع فان السبعينيين اخذوا يتحسسون هيمنة الستينات عليهم. فقرروا وهم في قمة الوفاق معهم ان يعيدوا ترتيب أوضاعهم من جديد.. فاطلقوا على انفسهم لقب «جيل السبعينات»، وطعنوا برعاية الستينيين لهم، بل شككوا بثقافتهم وابداعهم، وعدوا انفسهم أحق منهم بالثورة لانهم ولدوامعها، وقالوا انهم حققوا انجازات خطيرة على مستوى الادب العراقي، غير ان المشكلة انهم «جيل بلا نقاد». وظل الصراع محتدماً لكن صراع احادي الجانب والنظرة معاً، لكنه على اية حال صراع ادبي طريف لم يثمر حتى الان عن شئ.

● الان ونحن في مطلع التسعينات وقد مضى على الثورة اكثر من ٢٢ عاماً نقول ان الثورة انجبت جيلاً واحداً هو جيلها، جيل الثورة.. ذلك اننا اذا نظرنا الى السبعينيين بمعيار الستينات بوصفها جيلاً لم نعثر على ملامح جادة تبرر ذلك وتؤكده.. ثم ان الانجاز السبعيني وعلى المستويات كافة لم يقدم نفسه نقيضاً جذرياً لما قبله.. ان احداً من الاجيال الجديدة لم يتجاوز على مستوى الشعر.. حسب الشيخ جعفر، وسامي مهدي، وحميد سعيد، وعلي جعفر العلاق، وياسين طه حافظ، وعلى مستوى القصة محمد خضير، وموسى كريدي، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وغازي العبادي، وجليل القيسي، وعلى مستوى النقد فاضل ثامر، ومحسن الموسوي، وياسين النصير، وعلي عباس علوان.

والمفارقة ان السبعينات وما بعدها مازالت تقدم نفسها متبوعة بـ «الشباب» فهناك الشعراء الشباب، والقصاصون الشباب، والفنانون الشباب.. والسبب في ذلك يعود الى اختفاء فكرة الجدل والصراع. فلا أحد يتقدم ليتجاوز ولا احد يتخلف لينتهي.. الكل سواسية.. اما معاركهم فمحلية جداً. وهامشية لذلك. ولعل المتغير المهم هو ادب الحرب.. فلقد تداخل فيه الاحساس بالانتماء الى الثورة كعقيدة والانتماء الى الوطن كقضية واحساس غريزي. بيد ان الفرز صعب هنا جداً. ذلك ان الجميع شارك في الحرب وكتب فيها، لكن المعيار الوحيد هو التجربة، فالبعض له تجربته الثابتة وانجازاته المعروفة، في حين نبتت تجربة البعض الآخر من الادباء في المواضع وفي الخطوط الامامية. وجيل الحرب يسمي نفسه احياناً جيل الثمانينات على سبيل التميز عن السبعينات. اي ان المعيار هنا عقدي.. كل عشر سنوات. وهذا في تقديري ليس بصحيح.. فبعد الستينات ليس هناك جيل بملامح محددة يمكن ان نسميه جيل السبعينات، وليس هناك جيل بملامح معينة نسميه جيل الثمانينات الا من باب اتفاق الاراء، او للتخلص من عقدة منهجية عند الكتابة.

قصائد للوطن المورق

بين الندى والحجارة

مجبل المالكي

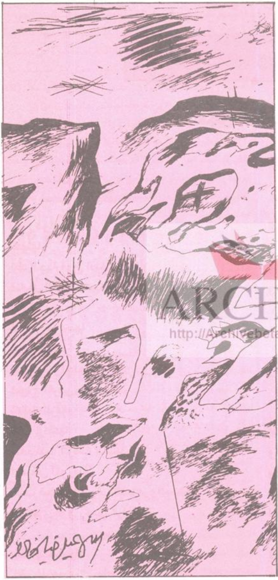
الخضراء

نسغُ هواها اخضرُ
نكهتُها
ايكُ الجنّةِ فوقَ اديمِ الشُطآنِ
قناديلُ الفرحِ المسكوبِ باحداقِ العُشّاقِ
بيارقُها
اعراسُ مواكبها
اردِيةُ الجُندِ
تماثيلُ سواحلها
امواجُ المرسى والطيرْ
اكاليلَ الزفّةِ
غابُ ارائكها
طعمُ نبيذِ الرُّطبِ العسليّ
العينانِ المورقتانُ
خلفَ ضفافِ السيّابِ الشاعرِ والبُستانْ
كلُّ هوىً فوقَ رحيقِ عرائشها
يخضرُّ
ستبقىٰ خضراءُ
حتىٰ لو هبّتْ كلُّ رياحِ الموتِ
وغاضَ ربيعُ الماءْ

جمرة بيروت

تدلّى على بُرجِ كوكبةٍ وجهُها
يافعاً كالطفولةِ
واخضوضرتْ روحُها جنّةً في يبابِ الزمانْ
وآلتْ تجمُّع عشاقها غابَ نخلٍ
وقيثارةٌ يحتسي خمرَ الحانها
البحرُ
والعابرونَ المدىٰ صَوبَ تلكَ الجنانْ
واذْ حاصرتها المُدىٰ
والرؤىٰ المستَريبةُ
والريحُ
ظلّتْ علىٰ ايكِ شُطآنها مثلَ ليمونةٍ
وانجلتْ نكهةُ الوَرْدِ عنْ ثغرها
واستبيحتْ
ولكنْ كلّ اللظى والاكفُّ المُدّماة
لم تخمدِ الفجرَ في مقلتيها
ولمْ تخرسِ النبضَ انشودةٌ
في حنايا هواها الذي قوضَ الموتَ
واستلّ مِنْ جَمْرِ بيروتَ
غُصنَ النقاوةِ والبُرتقالْ

ربيع الحجر



حجرٌ يمتدّ لأولى الرُّقُمِ المحفورةِ
في شمسِ التاريخِ العربيّ...
لشُعلتهِ انفلقت آفاقٌ مُعتمةٌ
واخضوضرَ غرسُ مسلّاتٍ
ولُدتْ أحلى الزهراتْ
حجرٌ آبَ
ليستجمعَ موجَ لظاه
وهَوْلَ شظاياه
يحشدُ احلامَ طيورٍ تهتفُ بإسمِ مهابتهِ
تحملهُ زهوَ بيارقَ في عُرسِ الموكبِ
ترشقهُ غيثَ نبالٍ في اعينِ كلِّ المجدورينْ
حجرٌ يتعمدُ بالوَرْدِ النازفِ من رئةِ الارضِ المحمومةِ
والحبِّ المغروسِ باضلاعِ العُشّاق
وأحداقِ الاطفالْ.

حجرٌ لايفنىٰ
لاتخمدُ جذوته الريُح
تضوّعَ في هالاتِ مواكبهِ
وآخضوضرَ مثلَ ربيعِ الزيتونْ.
حجرٌ يتلفّع باللهبِ القدسيّ
سيوغل
يستبسل
يلجم أزمنة القهرِ
ضراوة هذا الطوفانِ التتريّ
سيمضي
ينحتُ مجراه بأعماق البحرِ
ليرسمَ ميلاد قرُنفلةٍ
ظلّتْ تنبضُ في روحِ فلسطينْ

عاشق

دمهُ مشكاةُ رؤاه
وحبرُ رسائلهِ
لاهمَّ يسيلُ بغورِ اضالعهِ
غيرَ لظىٰ الروحِ
وعشق سمّو المُفردةِ
المنقوعةِ بالحُبْ
لاشيْ سوى حمل لهيبِ العشق
تقصّي أحزانَ العالم
غرس ضفافِ الجُرحِ
باشذاءِ الوَردةِ
تتويج سماء عوالمِه
بشموسِ الملكوتْ

هيَ ذي شعلته الابديةُ..
اعتىٰ من هَولِ الريحِ
ومِنْ حَلَكِ الموتْ

الشاطيء

علىٰ موجِ احلامكِ الخُضر
اهبطُ طيراً بلونِ السماواتِ
اوغلُ في لُجّةِ الحُلمِ
استلُّ خيطَ الرؤى
والظِلالَ التي تحتوي عطشي
وأحتراق البنفسجِ بينَ الضلوعْ

تظلّينَ اقربَ مِن ومضةِ البرق بينَ اشتعالين
ابعدَ مِن بُعدِ مركبةٍ في خضمّ الاقاصي
التي كفنتّها الرياحْ

ارتميَ فوقَ جَمْرِ الدروبِ
الليالي الرتيبة
مستوحشَ العشّ
مخلولق الروحِ والقَسَماتْ

ياترىٰ ماالذي اشعلَ الصبوةَ المُستكينة
اججَّ نبضَ القصيدة
قطَّر دمعَ الحنينْ؟!

يالهذا الجنون!!
يالهذي المُشعّةِ في ظُلمةِ الجُرحِ
نكهتُها الفجرُ
زهرتُها العُمرُ
هودجُها جنّةٌ عرّشتْ في ثرىٰ الروحِ
مولاتي اختزلي زمناً قاحلاً

مثلَ هذا النخيلِ المُعفّر بالحبِّ حدَّ الذبولْ
وامنحيني هوىً عابقاً
غُصنَ نرجسةٍ مِن ربيعِ الجديلةِ
ضحكةَ عاشقةٍ حُلوةٍ
واخلعي كلَّ هذي الغشاوة
ريشَ المخاوفِ
ثوبَ الخريف المُقيمْ

وليكن بدءُ رحلتنا شاطئاً
تستحمُّ الأماني بهِ غضّةً كالندىٰ
والقناديلُ تخضرُّ في ليلِ اعراسهِ
كالنجومْ

خيمة المتطوعة

كالمطرِ الناعمِ
يهمي فوقَ سُهوبِ الروحِ
كايقاعِ نشيدٍ عُذريّ
يتضوّع بينَ مساماتِ دمي..
ينسابُ نداءُ امرأةٍ
أسرجتِ البحرَ باقمارٍ بشائرها
وابتهلتْ ـ كالقديّسة ـ للشجرِ المضفورِ
باحلامِ العُشاق
اليها يورقُ زهرُ حنيني
يشهقُ في نسغ الرئتين هوايَ
المرشوش صلاةَ ندىً فوقَ فناراتِ مباهجها
احتزُّ ـ كفاختةٍ ـ امواجَ الريحِ
واهبطُ فوقَ رخامِ مدارجها
افرشُ خيمةَ عاشقةٍ وسْعَ الغابِ
اباركُ مَجداً يعلو فوقَ شُموسِ منائرها
وحشوداً تُعلي اقواسَ مضاربها
ومواويلَ عراقيينَ يشعُونَ باحضانِ شواطئها

ثاويةً كالضوءِ باصدافِ محاجرها
مورقةً ـ كالسدرةِ ـ وَسْطَ الداز
اتفيّأُ ظلَّ الله
اصلّي للنصرِ المنقوشِ باوردةِ النخلِ
اعانقُ وجهَ اخي الرابض فوقَ سماءِ كواكبها..
لاأملكُ الاّ انْ اتوسّد طيبَ ثَراها
انشدُ للصَخبِ
لأسرابِ طيورِ الجنّةِ
للذَهبِ المتوهّج في قلب «البرحيةِ»
للداليةِ الحمراءِ
اعانقُها
حتىٰ يمرع آجرُ خلاياها
تكبر بوابةُ قلعتها العربيّة
تصبحُ حُلمَ الفُرسانِ
منارةَ كُلِّ العُشاق
نشيدَ الشُعراء

البصرة
٤ /٨ /١٩٨٩

حين تفكر الرواية في الروائي...*

د. رشيد بنحدو
كلية الاداب ـ المغرب

لعل مما حفزنا الى بحث هذا الموضوع ملاحظة Roland Barthes الاتية، والخاصة بتطور العلاقة بين النص الأدبي واللغة الواصفة، ابتداء من الوعي الحِرَفي بالصنعة الادبية لدى Gustave Flaubert، وانتهاء ببياض الكتابة عند Alain Robbe — Grillet. يقول: «لم يكن الادب ابداً يفكر في نفسه (...)، بحيث يكون في آن واحد موضوعاً رائياً وموضوعاً مرئياً. كان يتكلم دون ان يكلّم نفسه. وبعد ذلك (...) بدا الادب يعي كيانه المزدوج، اي كونه موضوعاً ورؤية لهذا الموضوع، خطاباً وخطاباً لهذا الخطاب، ادباً ـ موضوعاً وميتاً ـ ادب»

(106,1).

هذه الملاحظة أغرتنا آذن بالتساؤل عن مدى تجريب الرواية العربية لهذه العلاقة الطريفة، تساؤل نصوغه في الشكل الآتي: إذا كان النقد خطاباً على خطاب، أي لغة ثانية تتمرس على بلغة أولى (مما يميز، في الوعي التقليدي، بين نشاطين مختلفين: أدبي ونقدي)، فكيف يمكن للنص الروائي أن يكون في آن واحد لغة ـ موضوعاً، أي خطاباً أدبياً قابلاً ومرصوداً للنقد، وميتا ـ لغة، أي خطاباً واصفاً يشتغل على الخطاب الأول، أي على نفسه؟ بصياغة أخرى: هل يمكن للرواية أن تزاول، بموازاة اشتغالها النصي، تفكيراً في «الروائي» (le romanesgue)، أي نقداً وربما تنظيراً لمكونات العالم الروائي؟

إجابة عن هذا التساؤل، اخترنا روايات مغربية ومشرقية معاصرة، يمكن اعتبارها، فيما بدا لنا، نماذج للرواية التي تنتج، الى جانب خطابها «الخارجي» (الحكائي) خطاباً داخلياً (تأملياً) تفصح بواسطته عن او ليات تشكّلها. وهذا الخطاب الثاني هو ماستهتم به مداخلتنا هذه، بحيث لن تُعنى بالكشف عن معنى ماهو مخبوء في النصوص عدم عنايتها، إلا عرضاً، بما يسميه علماء السرد «القصة» (l'histoire)، أي ماهو محكي، و «الخطاب» (lediscours)، أي طريقة الحكي.

ولا شك في أن اختيار النصوص لا يدين للصدفة بأي شئ. فالروايات موضوع المداخلة تشكل، بعيداً عن بعض الاختلافات النوعية في طرائق السرد والتخييل، متناً منسجماً يعبر عن تصور خاص للنص، تمحي فيه الحدود التقليدية بين التطبيق والتنظير، بين الكتابة والقراءة.

* * *

يمكن تصور ثلاث لحظات يزاول فيها التفكير النقدي والنظري عمله على النص الروائي: قبل فعل الانتاج وفي اثنائه وبعده. فاذا تم التفكير قبل مباشرة الانتاج، فسيقود ذلك إلى دوغمائية تنعكس اخطارها على النص، حيث تتحول الكتابة الى فحص واختبار لنظريات جاهزة يقوم بهما المؤلف باصرار شبه مسبق. واذا تم بعده فتلك مهمة النقاد والباحثين الذين ينتجون قراءات للنص متباينة بتباين انساق التحليل والتاويل. اما إذا تم في اثنائه، فتلك اخصب لحظة، حيث تتخلل الانتاج النصي تأملات نقدية، فتصبح الكتابة قراءة للكتابة، والممارسة تنظيراً للممارسة. وتتوسل لحظة التفكير هذه، الموازية للحظة الكتابة وداخلها، بوسائط فنية كثيرة. فقد تتعمد الرواية إرباك القارئ بتدخل مؤلفها المستمر في الفضاء النصي ليفضح أسرار اللعبة السردية، او ليكشف عن تصوره الخاص للكتابة الروائية، او ليجادل النقاد في تلقيهم لاعماله السابقة، او ليستشير

القارئ في المسار الذي ستتخذه الأحداث الروائية. وقد تندس بين شخصيات الرواية شخصية كاتب روائي يتحدث عن نصوص كتبها او يحلم بكتابتها او يعاني بسبب عجزه عن كتابتها. كما قد تحاور الرواية، في اثناء انكتابها، روايات أخرى، فتسخر منها او تطمح إلى معارضتها، إلى غير ذلك من التقنيات التي اعطاها الروائيون، وخاصة علماء السرد، تسميات مختلفة بسبب مايكتنفها من فروق دقيقة، مثل «تفكير الرواية في ذاتها»، «الرواية داخل الرواية» «التقعير» «المحكي المرآوي»، «شكلنة المحكي».

وقد استطاعت بعض الروايات العربية المعاصرة القليلة تجريب هذه الوسائط، تهمنا منها الآن اربع:

- «يحدث في مصر الآن» لـ يوسف القعيد.
- «وردة للوقت المغربي» لـ أحمد المديني.
- «الدنيا صور الأخير» لـ فاضل العزاوي.
- «رحيل البحر» لـ محمد عزالدين التازي.

استراتيجية الاقتحام في «يحدث في مصر الآن»

تشتغل في هذا النص تقنيتان سرديتان:

- تناوب عدة أصوات سردية (السارد، رئيس مجلس القرية، الطبيب، الضابط، الشهود...) على حكي الحدث الروائي، وهو اختفاء وتعذيب وقتل عامل زراعي يدعى الدبيش عرايس، الشخصية المحورية، على خلفية سياسية - تاريخية هي زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون لمصر - الانفتاح في ١٩٧٤.

- اقتحامات المؤلف المتوالية، وبضمير المتكلم، للمجال الروائي، مستبيحاً بذلك «حرمة» النص التي شرّعتها وتصونها أعراف فنية تقضي بتواري الروائي عن الأنظار، رغم تحريكه للأحداث وتحكمه في المصائر. وهذه التقنية الثانية هي ماسنفحصه الآن، لأنها بالذات مناسبة لتفكير الرواية في نفسها تكتسي لعبة الاقتحام هذه شكلين مختلفين (خارج النص وداخله)، لكن متلازمين.

خطاب الهوامش

تفاجئ الرواية القارئ، من حين لآخر، بهوامش خارج النص متفاوتة الطول، يحتكرها المؤلف لنفسه، فضاءً لتدخلاته



المتكررة. وتتميز هذه التدخلات بتخلّي الروائي عن حياده، إما للكشف عن حيثيات أهملها السارد: «المؤلف يوضح: لم يذكر رئيس القرية في تقريره أنه لم يكن موجوداً في الضهرية لسبب بسيط أنه لا يقيم فيها. .» (ص ٣٥). أو لتعليل بعض الأحداث: «ثمة تفسيرات أخرى مطلوبة توضح الجو العام للأحداث في الضهرية، وكلها تعود إلى ما أثاره مرور موكب الرئيس نيكسون بالقرب من البلد» (ص ٢٢). وقد يتدخل المؤلف ليفضح نوايا السارد: «لكن نصف كلامه كذب. يقول إن رئيس القرية دهش من حماسته للعمل، ولم يقل إنه قام بالعملية كلها لاقتراب موعد فتح عيادته الخاصة» (ص ٢٧)، أو ليشوق القارئ الى تحول وشيك في الحبكة الروائية: «يعتذر المؤلف عن إثبات مذكرة الطبيب كاملة. تم هذا على حساب فنية الرواية (...) ما أغفله الطبيب سيتضح في ما تبقى من الرواية» (ص ٣٤).

ويشكل خطاب الهوامش هذا بنية حكائية صغرى لو امتدت نصياً لتمخضت عن محكي فرعي داخل المحكي الأصلي. ولكن هدف المؤلف من اقتحام النص من هوامشه ليس تفتيت النص إلى محكيين اثنين، بل إيهام القارئ باستقلال السارد (السرّاد) عن ذاته وإرادته، أي «بانتفاء التطابق المبدئي بين المؤلف والسارد، على أساس أن الأول، وهو المسؤول عن الهامش، لايعرف مقدار ما يعرفه الثاني، وهو المسؤول عن المحكي»، بتعبير Gerad Genette (308,8). لذلك يتظاهر المؤلف أحياناً بأن معرفة السارد بالأحداث أكثر من معرفته بها: «لم أفهم سر الحرص الغريب على الرقم (ثلاثمائة) في كل هذه الأصناف» قد يكون ذلك لحكمه مالا يعلمها غير رئيس القرية شخصياً (ص ٦٨). كما يستهدف المؤلف إيهامه بواقعية الأحداث والأزمنة والأمكنة.

وهكذا، لا تكون نتيجة هذه التدخلات الاخلال بموضوعية

□ اختيار النصوص لا يدين للصدفة باي شئ.. فالروايات موضوع المداخلة تشكل.. نـوعية في طريقة السرد والتخييل.

المحكي (كما في بعض الروايات الواقعية أو السيكولوجية، حيث يتدخل المؤلف برعونة وتكلف ليعطل الية السرد، فيستبطن سرائر الشخصيات أو يحلل نفسياتها، الخ)، بل خدمة هذه الموضوعية وضمانها. ويؤكد هذه الخدعة الأيهامية نص موقع باسم يوسف القعيد في آخر صفحة من الرواية: «الأسماء والاشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة، بل هو تشابه مقصود» (ص ١٦٠).

خطاب المحايثة

لكن المؤلف لا يقنع بهامش النص وحده، مجالاً للاقتحام، فغواية النص نفسه لا تقاوم. لذلك، يضاعف من تدخلاته في ثنايا النص، منتجاً خطاباً مثولياً ينظر وينظر لخطاب الهوامش ولخطاب الرواية معاً. وإذا وصفنا هذا الخطاب بالمحايثة والمثولية، فلانه يلازم الانتاج النصي.

خلافاً لجل الروايات العربية، التي ترفض أن تطفو صورة القارئ على سطح النص، تتعمد «يحدث في مصر الآن» ترقية القارئ إلى مرتبة المؤلف، مادام فعل القراءة، في الشعرية المعاصرة، كتابة جديدة للنص. فعلى امتداد صفحات الرواية، ترتسم صورة القارئ كسلطة إنتاجية (رمزية) يعترف بها المؤلف نفسه، بل يدعوها إلى التعاون مع سلطته الخاصة (الضمنية) من أجل إنتاج رواية: «بمجرد أن تقع عيناك على أول السطر، وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً عما يحدث في مصر الآن» (ص ٧). وضماناً لاستجابة القارئ ولثقته، لا يتردد المؤلف في الكشف عن خطة عمله، حيث «يسلم القارئ أهم أسلحته» (ص ١٣)، قبل وفي أثناء تشغيله للجهاز السردي: «قلت إننا نخلق رواية مامن رواية إلا ولها بداية. ولكني في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة، أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصي زماننا، سأبدأ روايتي على الفور. وببدايتها أقول: اتصل رئيس مجلس قرية الضهرية...» (ص ٧). تعلن الرواية إذن قطيعتها مع نوع من التقليد يجعل الروائيين يستهلون رواياتهم بتنبيهات توضح للقارئ خلفيات النص، أو بمقاطع وصفية تحدد باسهاب زمن الأحداث الروائية وأماكن وقوعها، الخ. ـ لتنطلق فوراً من الحدث المركزي. وباختيارها المبدئي هذا، تومئ الرواية بمكر إلى النقاد بأنها واعية كل الوعي بـالأهمية القصـوى التي يمثلها لديهم «مفتتح» الرواية (Iincipit)، لانطوائه على شروط مقروئية النص، أي على شفرة قراءته. لكنها، رغم وعيها هذا، بل وبسببه، اختارت الشروع في الانحكاء دون وساطة هذا المفتتح، سيما وأن قابلية التصديق تضيع فيه، لانه يمثل في رأي هؤلاء النقاد، ذلك الفضاء الذي «يتنصص» فيه الواقع، أي يصبح نصّاً تخييلياً لا علاقة له بعد بنثرية العالم [1]. اختارت ذلك تفادياً لتلك القراءة غير الاحالية التي يستلزمها المفتتح الروائي، والتي تقطع كل صلة بين النص وماهو خارجه، وإيهاماً للقارئ دائماً بواقعية العالم الذي سيقبل على اقتحامه.

وبلغة جمالية الرواية، يتدخل المؤلف مرة أخرى ليقبض على أحد أسرار اللعبة الروائية: «مقدمة الرواية كانت عادية. بعدها يأتي دور أهم أساليب تجّار الرواية في زماننا، وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ الى روايتي وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه، يجب أن أعتمد على هذه الأدوات، محتفظاً بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن لما قبل النهاية» (ص ١٣). فيعتقد القارئ بأن الرواية ستنقله بأساليب المماطلة والتشويق، إلى عالم يكتنفه الترقب والتوتر مثل عالم الرواية الكلاسيكية. غير ان المؤلف يبادر الى طمأنته: «لكني، لأسباب كثيرة، أعلن تنازلي عن اسلحة كتّاب الرواية القديمة...»، فيتوقع القارئ تبني المؤلف لطرائق الكتابة الروائية الجديدة. غير انه يفاجأ بهذه الاضافة: «... والحديثة عن السواء» (ص ١٣). فيتساءل عن سجل الكتابة الذي ستنتمي اليه هذه الرواية، التي هو مدعو للاسهام في خلقها. إنه سجلها الخاص، حيث ستؤسس كتابتها الخاصة بها (التي تعفينا حدود المداخلة من تحليلها الآن).

ثم تستأنف الرواية تفكيرها في الروائي بطريقة نرجسية هذه المرة، حيث ينصب المؤلف في زاوية من النص مرآة مقعرة تنعكس عليها صورة الرواية مصغرة وهي تتخلق: «عندما بدأت ديوك الفجر تؤذن، مات العامل الزراعي في المستشفى (...). قال [الضابط] إنه سيتصرف في الأمر فوراً. أعد نشرة تبليغ عن هروب متهم رهن التحقيق من...» (ص ١٤). ودون توقع لذلك، يتوقف السرد، فيقتحم المؤلف النسيج النصي لتعرية مالا تجيز تعريته قوانين الصنعة الروائية: «وبذلك، يكون الضابط الشاب قد أهدانا مشكوراً أحد أسلحة الرواية. وأصول الحرفة كانت تفرض علي أن أخفي نبأ الوفاة. من المثير أن أحكي عن اختفاء العامل الزراعي ليلاً، ونبدأ مع الضابط مغامرات البحث عنه في كل مكان، ثم نكتشف في النهاية أنه مات...» (ص ١٤). بل إن المؤلف يبين عن وعي نظري وتطبيقي بتلك «الكفاية السردية» المشتركة بين القارئ والروائي، والقائمة على جدلية السؤال

والجواب: «... وستخرج التساؤلات من عين القارئ: كيف تم هذا؟ من أجل الاجابة عن كيف هذه، نبدأ فصولاً جديدة مضمونة القراءة. ولكنني أفشيت أسراري وكشفت خططي. ومع هذا، لا أطلب منك نسيان وفاة العامل الزراعي، بل سأذكرك بها كلما تقدمنا خطوة في الرواية» (ص ـ ص ١٤ ـ ١٥).

إن مثل هذا الخطاب الاستعرائي، الذي تنتجه الرواية في أثناء كتابتها، لم تعودنا عليه الرواية العربية. بالفعل، فإذا كانت جل الروايات (وما صادفته أيضاً من قراءات) تحيط الذات المنتجة (المؤلف) والمنتج (النص) بهالة من القداسة والحرمة، مما يجعلها تكتم شروط تكوّنها تحت مفاهيم طيولوجية مثل الالهام والابداع والموهبة والأصالة... ـ فإن رواية مثل «يحدث في مصر الان» تتعمد التأكيد على فعل الانتاج ذاته (الكتابة)، بحيث تحرص، بحديثها عن الروائي، على جعل سيروره تَبَنْيِنهَا شفافة على مساحة النص: «في استطاعتي، يتدخل المؤلف، أن أجلس الساعات الطوال، أحكي لكم عن الدبيش (...) ولكن هذا (...) قد يشكل قصصاً خارجة على سياق الرواية الأساسي، وقد يعطل الحدث الرئيسي ويصيبه بترهل وعجز عن التطور. وفي هذه الحالة، لا أضمن متابعتكم للرواية التي نقوم بخلقها معاً. الان علينا أن نستمر. نكمل قصة الدبيش (...). لن أتوقف لأحكي قصة حياته...» (ص ٨١).

وتختم الرواية هذا الخطاب المحايث حول نفسها بفصل عنوانه: «بعض التساؤلات الساذجة والبريئة من المؤلف» (ص ١٤٩)، يدور حول هموم الكتابة، وعلاقة المؤلف بالقارئ بعد «انتهاء» الرواية، وتكهنه بموقف النقد منها، ووظيفة الأدب، وتصور المؤلف للرواية، الخ وكلها قضايا تؤكد نزوع الرواية إلى الحديث عن نفسها. لكن هذه التساؤلات، التي لا تنم عن سذاجة وبراءة بقدر ما تنم عن مكر ومراءاة، تثير مسألة نظرية تتعلق باقتحامات المؤلف المتوالية للنسيج الروائي. لقد كانت هذه الاقتحامات تتم باسم سلطة غير موصوفة ولا مشخصة، مدعوة في الرواية بـ «المؤلف». أما في هذا الفصل، فهي تتم باسم «مؤلف» يدعى يوسف القعيد. وإذا كنا لم نتساءل من قبل عن هوية «المؤلف»، في حالته الأولى، فلأنه كان يتدخل بقناع السارد أحياناً (كما في الهوامش، أو في الفصل المعنون بـ: «المؤلف يسلم القارئ اهم أسلحته» (ص ١٣)، أو بقناع السارد ـ الشخصية أحياناً أخرى (كما في الفصل المعنون بـ: «ماروا‌ه الدبيش عرايس: لقاء بين المؤلف وزوجة الدبيش» (ص ٦٧)، أو في الفصل المعنون بـ: «هل قابل المؤلف الدبيش عرايس» (ص ٨١). اما في حالته الثانية، فهو يتدخل بدون أقنعة: «سأنهي روايتي عند هذا الحد، ممارساً بذلك بعض حقوقي كمؤلف (...) ستتحول الصفحة البيضاء في ذيل الرواية، والتي يملأها كبار المؤلفين بقوائم أعمالهم (...)، الى ميدان لعلامات الاستفهام عن بقية الأحداث (...). وسيأتي ناقد أدبي (...) يعيش على أموال اليمين ووجاهة اليسار الفكرية (...) ويقرأ روايتى (...). سيكتب مقالاً (...) يتساءل فيه: وأين جماهير الفقراء؟ ولماذا أجهضت ثورتهم؟ يقفز بعد السؤالين الى قوله: إن رؤيا يوسف القعيد زيفت الواقع المختمر بالثورة. ولأن يوسف القعيد برجوازي التركيب والتفكير، وطفا على سطح الحياة الأدبية في زمن تمكن فيه اليمين من وسائل النشر والتقييم والمنح والمنع، بينما هاجرت الأقلام اليسارية الأصيلة التي تنشر إنتاجها، وهو أكثر جودة وأصالة، خارج الحدود ـ لكل هذا، آثر القعيد أن يدور حول المشاكل الحقيقية في ريف مصر من بعيد، دون أن يواجه المشكلة الرئيسية، وهي مشكلة الأرض (...). ستوصف واقعيتي بأنها ليست اشتراكية أو نقدية أو تقدمية، لأنني لا ينطبق عليَّ ما كتبه جورج لوكاتش في السطر السابع من الصفحة الخامسة والسبعين من كتابه عن نظرية الرواية...» (ص. ص ١٥٢ ـ ١٥٣).

تطرح «تساؤلات المؤلف» إذن مسألة نظرية دقيقة تتعلق بنوعية «ميثاق القراءة» الذي يحدد تعامل القارئ مع هذا النص. ونستعير من philippe Lejeune صياغته لهذه المسألة، إذ يقول: «دور تلعبه الأسماء الشخصية، وخاصة اسم المؤلف، في إدراك القارئ للجنس الذي ينتمي اليه نص ما، ومن ثم اختياره لكيفية قراءته؟ هل سأقراها نصّاً ما بنفس الطريقة إذا كانت الشخصية الرئيسية تحمل اسماً مختلفاً عن اسم المؤلف، أو إذا كانت تحمل نفس الاسم» (٣٧،٩).

فهل يبرم القارئ مع النص «حلفاً أوتوبيوغرافياً» بسبب التطابق الصريح بين «يوسف القعيد» الذي يرتسم اسمه على غلاف الكتاب، و «يوسف القعيد» الذي يرتسم اسمه داخل النص. إن ماقد يحفز صنفاً من القراء إلى اعتبار «يحدث في مصر الأن» سيرة ذاتية هو، إضافة إلى التطابق المشار إليه، غياب أي علامة تجنيسية من الغلاف تثبت انتماء هذا الكتاب إلى جنس الرواية. لكن الكتاب، في كثير من صفحاته، يفضح بالتسمية وبالتعيين كونه «رواية». فهل يعقد معه القارئ «حلفاً روائياً» يقضي بلا واقعية الأحداث والأشخاص، ومن ثم بعدم تطابق حامل اسم الغلاف وحامل اسم النص: هل تجوز، بخصوص إشكالية «ميثاق القراءة» هذه، مقارنة هذا

> النص بنص الروائي الفرنسي Marcel Proust Alarecher chedu tewps peru الذي يقول عنه Gerard Genette «إنه لا يحمل اية علامة تجنيسية، وإن هذا الكتمان يتلاءم تماماً مع الوضعية الملتبسة لهذا العمل الذي يوجد في مفترق الطرق بين السيرة الذاتية والرواية» (٩٢،٨).

لا نعتقد بأن الاجابة عن هذه الإسئلة تكتسي ملاءمة منهجية بالغة الأهمية بالنسبة لنص تؤكد مؤشراته الداخلية (اشتغاله السردي التخييلي، وتوميئه الصريح داخل النص إلى انه رواية) أنه محكي روائي. وإنما أثرنا هذه المسألة (عرضاً) لمحاولة تحديد هوية هذا «المؤلف» المدعو في ثنايا النص «يوسف القعيد» الذي لايكف عن التدخل في الفضاء الروائي. فهل يكون يوسف القعيد، الكاتب المصري ذو الوجود الفعلي، وموقع الكتاب المعنون بـ «يحدث في مصر الأن»، قد اختار اللجوء (الأدبي) داخل نصه من أجل تثبيت اسمه الشخصي وتخليده في ذاكرة القارئ؟ قد يكون ذلك، سليما وأن اسم أي مؤلف على الغلاف لا يعدو كونه ركاماً من «الحروف الميتة»: «فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة. أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف او مجهول» (٩٠،١٤). لكن المؤكد أن يوسف القعيد، مقيماً في الغلاف الخارجي للغلاف، هو يوسف القعيد، مقيماً في الفضاء الداخلي للنص. لقد كان علينا، طيلة مقاربتنا للرواية، وخلافاً لصنيعها، أن نضع كلمة «المؤلف» هكذا، أي بين مزدوجتين، إشارة إلى انزياح دلالي. فليس المقصود بالكلمة الذات البيوغرافية الكاتبة، بل المقصود بها ما تدعوه الشعرية المعاصرة بـ «المؤلف الضمني» أو بـ «الأنا الروائية الاخرى» أو بـ «المؤلف المجرد» أي ذلك الذي ينحصر وجوده داخل الرواية (مثلما كان علينا أن نضع كلمة القارئ خلافاً لصنيع الرواية أيضاً، بين مزدوجتين، لأن المقصود بها ليس القارئ الفعلي ذا الوجود الحقيقي، بل القارئ المجرد والضمني).

> وإذا كان يوسف القعيد، المؤلف الحقيقي، قد أعار اسمه الشخصي لأناه الثانية، فليجعل الرواية توهمنا في خطابها المحايث للنص، مثلما فعلت في خطاب الهوامش، بواقعية الأحداث والأزمنة والأمكنة. وهذا سبب وصفنا للخطابين بالتكامل: «فبما أن الرواية تتضمن أسماء حقيقية، فكل شئ فيها حقيقي. ومن «حقيقة» الاسم الرئيسي (أي من تطابق اسم الشخصية ـ السارد واسم المؤلف)، يميل القارئ إلى استنتاج ان المؤلف يعتبر الأحداث واقعية، هذا إذا لم يقتنع بنفسه بواقعيتها (...). إن للاسم العلم قوة مرجعية يمتد اثرها إلى درجة إفراغ لفظة «رواية» من كل جوهر (وعلى أي حال من كل بعد تخييلي) (٤٧،٩).

«وردة الوقت المغربي»
بين أفق القراءة وأفق الكتابة

هنا أيضاً، يخترق اسم المؤلف شرنقة الغلاف ليستوطن فضاء النص. لكن، وخلافاً لـ «يحدث في مصر الان» التي تعمدت إرجاء الكشف عن استراتيجيتها السردية إلى نهاية الرواية، أي حتى تكون القوة المرجعية للاسم العلم قد فعلت فعلها الايهامي في القارئ ـ فإن «وردة للوقت المغربي» تبادر، منذ انطلاقتها السردية، إلى تأسيس «ميثاق روائي» صريح بينها وبين القارئ، رفضاً لكل تصديقية ولكل قراءة إحالية، وذلك بقولها: «رواية أحمد المديني (وهو غير المؤلف)» (ص ٢١).

يستمد هذا النص خصوصيته من كونه يحكي مغامرة انكتابه في نفس الوقت الذي يحكي فيه عن مغامرة مدنية أعلنت العصيان ذات موسم ربيعي في منتصف الستينات. بل لعله اتخذ من الحديث عن مغامرة المدينة تعلةً للحديث عن مغامرة الكتابة.

يتم هذا الحديث (عن الكتابة) على ثلاثة مستويات:

«المونولوج الداخلي بصوت صاخب» (ص.٢٩).

في هذا المستوى، الذي يدعوه Jean Ricardou بـ «الشكلنة»، تنكفئ الرواية على ذاتها من حين لآخر لتتحدث عن مختلف العناصر الشكلية والبنائية التي تصوغ ماديتها حيث «يزداد نشاط هذه العناصر (...)، ويصبح موضوع تباهٍ حقيقي، بدل أن يستتر بعناية» (١٩، ٤٤٥). ولا يشتغل هذا الحديث خارج السرد، بل ضمنه، باعتباره أيضاً بنائياً يسهم في الاقتصاد العام للرواية.

وتتوسل «وردة للوقت المغربي»، في سردها الاستيهامي الهذياني لمغامرة المدينة المتمردة، بتقنيات حكائية متفردة تجعلها تنزاح عن السائد الروائي. ولا يعنينا هنا استعراضها بتفصيل وتحليل أثرها في المحكي، بقدر ما يعنينا حصر أهمها لمعرفة كيف تنتج الرواية حولها خطاباً «سرد لوجياً» علنياً.

تنتهك الرواية الميثاق السردي التقليدي القائم على منطقية الأحداث لتؤسس فضاء من الالتباس والتناقض، فيه «الشئ وضده وبديله» (ص. ٧) و «النسيان والتذكر» (ص. ١٤)، فضاء يصفه النص بـ «أنه الصرع حقاً، هذا

□ يتشكل افق القراءة السائدة من معايير جمالية تقليدية تنظر الى العمل الروائي بما هومجموعة من الاحداث...!

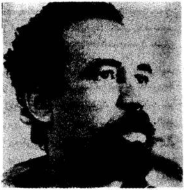
الشيء المرئي واللامرئي، تداخل النظرة والحركة، وتقاطع الوهم بالحقيقة» (ص. ٢٢)، حيث «كل شيء كامن في الخلل، واستماتة الخلل في الاختباء» (ص. ٢٤). «لذلك، عبثاً أن تبحثوا عن التحديد» (ص. ٤٦)، ما دمنا «ننتقل من صعيد الحقيقة، لانها سقطت، إلى مدرج التخيل، لانه باق ومستحيل» (ص. ٤٩).

وليس غريباً، في عالم مثل هذا يتأرجح «بين محور الحلم ومحيط الكابوس» (ص. ٦٤)، أن يسوده زمن تصفه الرواية تارة بـ «الزمن الكسيح» (ص. ١٨)، وتارة ثانية بـ «الزمن الاشكالي» (ص. ٤٦)، وتارة أخرى بـ «الزمن المستحيل» (ص. ٥٧). إنه زمن يلغى فيه «التعاقب الرسمي للفصول» (ص. ٤٩) و «التتابع الرتيب لمشاهد الأيام الخائبة» (ص. ٥٣). فليس للزمن في الرواية «أي معنى، ولا للتعرف عليه طريقة» (ص. ٩٠). «ليس هنا ماض وحاضر. هنا زمن واحد وديمومة قانونها التداخل» (ص - ص. ٨٤ ـ ٨٥).

أما فضاء الأحداث، فمدينة «لم يعد يحدها طول ولا عرض، ولا القرب ولا البعد، لاشكل لها ولا كل الأشكال» (ص. ٩)، مدينة «استعصت على التسمية، وتداخلت في تجاويف التضاريس والخرائط، فهي تبين ولا تبين» (ص. ١٣)، تسكنها كائنات «لا تعلم ان كانت موجودة أو عديمة، حية او فانية» (ص. ١٣).

ويتناوب على حكي هذا العالم سرّاد متعددون، اهمهم من حيث احتكاره العملية الحكائية سارد لعله الذات النصية للمؤلف، يصف نفسه بأنه «فاعل الافاعيل» (ص. ٥)، «وجهه ورأسه قارة صاعقة ومصعوقة» (ص. ٧)، «يتذرع على صهوة الوهم بالصحو» (ص. ٨)، ويتسم بـ «التمازج والتداخل» (ص. ٩). لذلك، يقول عن نفسه: لا أهمية بتاتاً لمن اكون ولن يفيد تحديد سماتي وتدقيق ملامحي في شيء. وستكون ثرثرة روائية بدون طائل أن اتقدم إليكم في وضع مادي محسوم، أو تحت إشعاع انبهارات من التأثيث الداخلي والخارجي، ثم بعد ذلك الطبقي، وبوابل من الأوصاف المستثيرة للرثاء أو التعاطف» (ص. ٨٧).

أما السرد نفسه، فيتخذ أشكال التخيل والتضاعف وعدم الثبات: «وليطلع هذا التخيل من جحيم التكرار (...). ثم لابد (...) من الوصول إلى التكسر (...). من هنا، ستكون البداية (...) مطلقة كل البدايات، ثم مطلقة نفسها وطلاقها. وحيثما بدا أن هناك استقراراً ما، يتم القفز (...) لمزيد من التأكيد على الانطلاق الأهوج، المتوحش، الفنائي» (ص. ٥٠).


احمد المديني

بهذه الشكلنة الصريحة لعناصر البنيوية الداخلية، تمـ[...] الرواية تفرداً نصياً ذا بعدين: فهي من جهة تعرّي بنيتها الشكلية في الكتابة وبالكتابة، في ذات الوقت الذي تسهم فيه، مع عناصر الحكي، في تشكيل هذه البنية. وهي من جهة أخرى تقدم جملة من «الشواخص» النصية التي تحدد المسار النظري والنقدي الذي يمكن للقراءة (قراءتها) ان تنتهجه.

«المنولوج الخارجي بصوت مهموس» (ص. ٢٦)

كما تمارس الرواية نقداً لانساق القراءة السائدة يتسم بالمواربة والسخرية. فإذا كانت «يحدث في مصر الآن» تتحالف مع القارئ من أجل خلق رواية، فإن «وردة للوقت المغربي» تتحالف مع نفسها من أجل خنق القارئ.

يمكن تحديد صورة هذا القارئ، الذي تعلن عليه الرواية الحرب في أثناء سيرورة تشكلها، من جملة ملامح وتفاصيل متناثرة. فهي تكشف مثلاً عن وجود تنافر مزمن بينها وبين القارئ: «الخلاف بيننا حاد، ولن ينتهي بطبع هذا الكتاب او غيره» (ص. ٢٠).

وإذا استعرنا من نظرية «جمالية التلقي» الالمانية بعض مفاهيمها، فسنقول مع الرواية إن سبب الخلاف يكمن في عدم توافق «أفقي انتظارهما». فالرواية تجدد أفق انتظار القارئ السائد بكون لغته «مكتملة، ملفوفة في أغشية التين والزيتون وأبخرة التخمة المعدية» (ص. ٣٠). في حين تحدد أفقها الخاص بكونه ذا لغة «مختلفة ومختلقة» (ص. ٣٤). «إن لغتي هي هذا العدم ذو الأشرعة الممزقة، والمهووس بخلق مزيد من الثقوب والحركة فوق مسافات الشروخ» (ص. ٣٠). ومن ثم، «يستحيل علينا ان نقيم حواراً، او أن تكون لنا لغة مشتركة» (ص. ٣٠).

ويتشكل أفق القراءة السائدة من معايير جمالية تقليدية تنظر الى العمل الروائي بما هو مجموعة من «الأحداث الملفقةووراءها الانفاس متعاقبة. و (...) الشخوص بأفكارها وهمومها المغموسة رغماً عن الحياة (...) وطوفان من التفاصيل والرتوش بزعم الواقعية. اية واقعية» (ص. ص. ٢٤ ـ ٢٥).

وقد سعى النص إلى انتهاك هذا الأفق مرتين:

١ ـ بالقصد، حيث لا يفتأ يعلن عن اختلافه المبدئي الجذري مع القواعد الشكلية للكتابة الروائية التقليدية: «لا قبل لي الآن، ولا بعد هذا الزمان، على رواية التفاصيل. وأكرر على أسماعكم، إن كانت ماتزال مصغية، بأنني لا أميل إلى الحكاية ميلكم وعشقكم لها» (ص. ٣٧). «انا لايهمني بتاتاً ان اسرد عليكم ماحدث ويحدث، وليس في نيتي أن أطوقكم بحبال التشويق والتسويف حتى تعترفوا لي بمهارة ما. المهارات احترفت وابتذلت. ويمكنكم أن تجدوا بغيتكم عند بعض المتمرنين المحدثين الذين يكتبون بقلم كاميرائي، ويجدون متعة خاصة في سرد الوقائع وتلفيق الأحداث بطريقة ميكانيكية ليظهرا «واقعيين» جداً، وليخفوا عجزهم من عدم امتلاك اي كلمة حقيقية» (ص. ٨٠). فإذا كان القارئ ينتظر من الرواية أن تعيد إنتاج الرؤى الجاهزة والاشكال التقليدية، فإنها (أي الرواية) تحرص على «تخييب» انتظاره هذا: «أنتم منذ بدأتم الرحلة راهنتم على شئ ما، ولو على رهان خاسر» (ص. ٤٧). لذلك، يقول النص بلهجة التحدي والسخرية: «أنا أعلم انكم تنتظرون الرواية. أية رواية؟ (...) ستظل الرواية منتظرة» (ص. ص. ٢٤ ـ ٢٥).

٢ ـ بالفعل، حيث استطاع النص، المنتمي الى أفق نظري مختلف (لا يسعنا هنا تحليله)، أن يؤسس مايدعوه بـ «كتابة الصدم» (ص. ١٠٠) فيحقق بذلك «مسافة جمالية» تجعله ينزاح عن أفق القرّاء السائد ويحبط انتظارهم، مسدياً لهم هذه النصيحة: «من كان منكم يرغب في اليوم الآخر فليترك هذا الكتاب» (ص. ٢٦).

بنية التقصير

في هذا المستوى الثالث من حيث النص عن كتابته، تدعونا «وردة للوقت المغربي» إلى أن نتوقف معاً، هي عن السرد لتناجي نفسها حول مغامرتها النصية أمام مرآة مقعرة تنصبها بين فنية وأخرى لهذا الغرض، ونحن عن القراءة لنستمد من مناجاتها بعض العناصر التي تسعفنا بمواكبتها في هذه المغامرة.

تتحدث الرواية باستمرار، على لسان مؤلفها الضمني، عن ارتيابها من مزاولة الحكي: «أريد أن أتذكر ـ لا أتذكر» (ص. ٥) «أن أحكي وأن لا أحكي، أن أكتب وأن لا أكتب» (ص. ٢٩). والحقيقة انها إنما تتظاهر بذلك، لأنها تحكي بالفعل مايحدث في الوقت المغربي» مثلما تكتب عن مغامرة انكتابها. وقد لجأت إلى هذه الخدعة لتكشف عن كونها بدون بنية محددة سلفاً، وعن ان كتابتها خاضعة لقانوني اللعب والصدفة. فكأنها نص طارئ بنفسه. ألا يتساءل السارد (الذي يشك في وجوده): «من أكون أنا؟» (ص. ٥٩): «مابال هذه الرواية لا تاتي» (ص. ١٢) و «متى تأتي الرواية؟» (ص. ١٣)، معبراً عن عجزه امام هذه الرواية التي تكاد تروي نفسها بنفسها، أو تتخذه مجرد وساطة شكلية بينها وبين القارئ: «ما زلت أذكر، أو لعل التذكر يحتمي بها ليسوق روايته على لساني؟» (ص. ١٢).

ويزداد هذا التأمل النرجيسي حين تحادث الرواية نفسها حول صيرورتها: «سيكون على الأشياء أن تتحدد منذ الآن، على الأقل من جهة الزمن (ماهو الزمن، الوقت، الأيام، العمر؟) . (...) لماذا؟ لأنه ليست هناك خرائط كاملة او ناقصة، ولا أزمنة أو أمكنة (...). من هنا، ستكون البداية الثانية مطلقة كل البدايات، ثم مطلقة نفسها وطلاقها» (ص. ص. ٤٩ ـ ٥٠). وهي، إذ تفعل ذلك، تبرهن عن وعيها بتشكلها وعن تحكمها في سيرورته، ومن جهة ثانية تومئ إلى القارئ بأن ما ينبغي عليه أن يهتم به ليس هو الحكاية في ذاتها، أو على الأقل ليست هو الحكاية وحدها، بل أيضاً ذلك «النص» الاستعرائي الذي يتوسط بين الحكاية والقارئ، أي مناجاة الرواية لذاتها: «حين تستبد بين الحكاية (...) أبدأ المنولوج الخارجي بصوت مهموس حيناً، والمنولوج الداخلي بصوت صاحب حيناً آخر (...). يكون هدفي أن أتخلص، وبأقصى سرعة، من هذا الشئ المدعو حكاية» (ص. ٢٩). فما يهمها ليس أساساً أن تحكي مغامرة المدينة، بل مغامرة هذه الحكاية. وهذه إحدى خاصيات الروايات الجديدة التي يقول عنها Jean Ricardou إنها ليست «كتابة مغامرة بل مغامرة كتابة» (١١، ١١٠).

شكلنة المحكي في «الديناصور الأخير»

رغم اتفاق هذا النص مع النصين السابقين في توفيقه، داخل فضاء التخييل الروائي، بين الكتابة وقراءة هذه الكتابة داخل الكتابة ـ فإنه يختلف عنهما في كون مؤلفه لا يتحالف مع القارئ أو هذه من أجل إنتاج رواية، بل يتحالف مع شخصيته الروائية الرئيسية من أجل إعادة إنتاج «رواية ـ قصيدة» سبق له أن نشرها قبل عشر سنوات.

ويمكن أن نتبين ثلاث لحظات ينتج فيها المؤلف، بمعية بطل روايته، خطاباً عن الانتاج النصي والتلقي النقدي وعن خفايا الصنعة الروائية. الخ.

النص وما ـ قبل ـ النص

في توطئة مثيرة بعنوان: «إيضاح مشترك من المؤلف وبطله (س) الذي يلقب بالديناصور وبأسماء عديدة أخرى» (ص. ٧)،

يكشف النص عن كونه استعادة بالكتابة لنص سابق لنفس المؤلف. وهو ما يشير إليه غلاف الكتاب الذي يقول في عنوانه الفرعي إن «الديناصور الأخير» ما هو إلا «كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة».

يتحدث النص عن «ما ـ قبل ـ نصه» (avant — texte)، الذي تعرض مرات عديدة للبتر والتشويه بسبب سلطة الرقابة، وعن التعديلات التي سيجريها عليه، وكأنه يقول Gerard Genette يدعو القارئ الى «زيارة منظمة او مرتجلة، للمختبر قصد اكتشاف السبل والوسائل التي بواسطتها اصبح على شكله الراهن، فيميز مثلاً ما كان في الأصل عما آل إليه اثناء التاليف» (٣٦٨.٨). يقول النص: «إن المؤلف وديناصوره، إذ يشكران النقاد على اهتمامهم بالنص الأول، إنما يشيران في الوقت ذاته إلى أنهما قاما بإجراء تغييرات عديدة، وأحياناً أساسية في بنية هذه القصيدة ـ الرواية. وهي تغييرات وجدها المؤلف وديناصوره على حد سواء ضرورية. فقد وضع المؤلف كتابه هذا بين عامي ١٩٦٥ ـ ١٩٦٧، ولكنه لم ينشر إلا في عام ١٩٦٩. وقد ظل طيلة ستة اشهر ينتقل من رقيب إلى آخر دون ان يغامر احد بالموافقة على نشره. وكان كل رقيب يضع خطوطاً حمراء تحت جمل، مقاطع طويلة، وأحياناً فصول بأكملها (...)، إننا لا نريد هنا استعادة مافقده [النص الأول] فحسب، وإنما تكثيفه وتعميقه اكثر» (ص. ص. ٩ ـ ١١).

ينزاح المؤلف إذن عما هو سائد في العادات الأدبية (حيث يعمد الأدباء أحياناً إلى تضمين مذكراتهم الشخصية ومراسلاتهم الخاصة بعض الافادات المتعلقة بـ «تاريخ» اعمالهم الأدبية)، ويختار النص نفسه ميداناً لتعرية تكوّنه. ترى هل يحفزنا بذلك إلى مزاولة تناصية (intertextuelle) تتناول المكتوب الراهن في علاقته بالمكتوب السابق، فتبحث عن مدى امتصاص الأول للثاني او تعديله له أو محاورته أو تناسله منه..؟ هل يتعمد إغراءنا بما يسميه (Genette) «الدراسة التكوينية» تلك التي تقابل النص الراهن بما كان وبما امكنه ان يكون وبما كان على وشك ان يكونه مما يعمل على تنسيب مفهوم «اكتمال» النص، والتشويش على مبدأ «انغلاقه»، بل وعلى إلغاء صفة القداسة عنه»؟ (٣٦٩.٨ ـ ٣٧٠).

النص ومخلوقاته

يدعو المؤلف القارئ إلى مختبره الروائي. «هذا المكان الملئ بدخان السكاير» ليعاين ابداعه لـ «مخلوقاته الجميلة». في الوقت الذي يخرج فيه الديناصور، أحد هذه المخلوقات، من الرواية، ليتأملها ويعلن مواقفه من النقاد والرقباء والناشرين. ففي حوار مسرحي بينه وبين «الكورس» يخالف الديناصور «القاعدة» اي تصرفه بإرادة المؤلف، ليدشن «الاستثناء»، وهو تمرده على سلطة خالقه ومطالبته بالتدخل ليقرر مصير الرواية:

«الكورس: ماذا نفعل؟

البطل: هذا ما ينبغي ان يجيب عليه مؤلف هذه الرواية العجائبية.

(...) مالعمل ايها المؤلف؟ ما العمل؟» (ص. ٨٢).

فيتدخل المؤلف بشكل سافر ليكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطه بمخلوقاته، وهو إجراء لم يألفه القارئ من الروائيين الذين يحرصون على عدم إطلاعه على أسرار صنعتهم وعدم إشراكه همومهم مع ابطالهم: «كثيراً ما يستنجد بي أحد ابطالي ان إنقذه من ورطة يكون قد وقع فيها، او أن أمنحه موقفاً ينبغي عليه هو بالذات أن يختاره بحرية، فأحاول أن أتملص بلباقة إذ عندي أنا الآخر مشاكلي الخاصة (إنها من الكثرة بحيث يصعب الحديث عنها في مثل هذا المكان الملئ بدخان السكاير). فعلى الرغم من أنني متفرج، إلا أن القضية أبعد من أن تكون مرتبطة بي وحدي. فأنا لا أعرف حتى الأشخاص الذين أتعامل معهم في روايتي. إنهم أناس يخرجون فجأة ويغيبون، كما هم في الحياة تماماً» (ص. ٨٢).

وإذا كان المؤلف يومئ هنا إلى استقلال شخصياته عن سلطته وإلى حياده المطلق إزاء ما تصادفه من أحداث ومواقف، فإنه في ذات الوقت يريد إيهام القارئ بـ «مادية» هذه الشخصيات و «واقعية» الأحداث التي تواجهها. وهذا ما يبدو أن الديناصور يعيه تمام الوعي: «لكم انا أبله، إن روبنسون كروزو ليس سوى شخصية روائية اختلقها دانيال ديفو، ذلك التاجر الانجليزي، الصحفي، صاحب المعمل، والجاسوس الذي جرب حظه في الكتاب وهو في التاسعة والخمسين من عمره. أما أنا، فكائن حقيقي، رجل يعيش في الشوارع، رجل من لحم ودم، كما يقول بعض محبي الجمل الجاهزة» (ص. ٥٣). ولأنه كذلك، يرى المؤلف أن «الأمانة» (اية أمانة هي التي تنم عن المخاتلة والسخرية؟) تفرض عليه تحذير القارئ «من مغبة أن يضع ثقته في هذا الديناصور الذي يتجول طليقاً تماماً داخل هذه الصفحات» (ص. ٢٤).

وبطريقة لا تقل مخاتلة، يخترق المؤلف نسيج النص، تدعيماً للوهم المرجعي، ليبوح للقارئ ببعض معاناته مع «بطله»: «لقد تناقشت معه، انا مؤلفه، بضراوة، ليمكّنني من أن اخطط حياته بعض الشئ، ان أدخله في قالب

روائي يحتمله القراء ذوو الاعصاب الضعيفة. ولكنه وا أسفاه. رفض رجائي بحدة، وقال غاضباً: «ولكن لماذا تريد ان تكتب عني فقط؟ لماذا تكون الحقيقة عرجاء؟ لماذا تعتقد أنني الكائن الوحيد الذي ينبغي أن تكتب عنه في هذا العالم؟ وبعد كل شيْ، فأنا حُر «في ان أعيش حياتي بالطريقة التي أرتئيها» (ص. ٢٤).

النص والتلقي

كما يختار المؤلف وبطله فضاء النص ليمارسا فيه بحرية حقهما في الرد على النقاد الذين كتبوا عن النص ـ الأصل: «يود المؤلف وديناصوره أن يشكرا جميع النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية ـ القصيدة منذ ظهورها أن يشكرا جميع النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية ـ القصيدة منذ ظهورها (والحقيقة أن ما كتب عنها كثير جداً بحيث يتجاوز حجمها لعدة مرات)، لا لأنهم امتدحوها، فذلك لا علاقة للمؤلف وديناصوره به، وإنما لأنهم حاولوا أن يغامروا في الدخول إلى مغارة الوحش، حيث يصطدم المرء في كل خطوة من خطواته بأسرار وطواطم ظلت مخفية طيلة عشرات الألوف من الأعوام» (ص. ٧). ولا شك في أن هذه المغارة، المحفوفة بالأسرار والألغاز، ترميز للنص ذاته، الذي يُعتبر اقتحامه من قبل القراء والنقاد التقليديين ـ «هذه الفصيلة العجيبة من الناس» (ص. ٨) ـ ضرباً من المغامرة لأنه، بخصوصية اشتغاله السردي، لا يستجيب لانتظارهم ولا ينسجم مع أفقهم النظري والجمالي فهو نص تتعطل فيه «المقروئية» السهلة، لكونه «مأسوراً بالأضداد تشكل وحدته» (ص. ١٢). ألا يوفق بين سجلات كتابية «متباينة» تنتمي إلى الكثافة الشعرية ودرامية الحركة المسرحية والحكي الروائي والنرجيسية السير ذاتية واللقطات السينمائية والشروح القاموسية وتعليقات المؤلف..؟ أما النقاد الذين حاولوا أن يغامروا بقراءته، «متهمين المؤلف بالمغامرة الشكلية أو التجريبية» (ص. ١٢) ـ مما جعل الديناصور «ينزعج (...) ويكاد يفترسهم لولا حكمة المؤلف في تهدئته والتخفيف من غضبه» (ص. ٧) ـ فإنهم يستحقون السخرية المغلفة بالشكر.

وتنضاف إلى محنة النص مع النقاد محنته مع الرقيب: « ـ حسناً، إذا كان لابد من نشر هذا العمل الذي لا أفهمه، فاحذف كل ما تحته خط أحمر» (ص. ٩). «فبدأنا نحذف ونحذف حتى كادت تظهر عظام الديناصور» (ص. ١٠)، فكانت النتيجة «رواية تقرأ بالشفرة؟» (ص. ١١).

هل يحق أن نعتبر ترقية المؤلف لموقفه من النقد والرقابة من خارج النص (الصحافة مثلاً) إلى داخله (الرواية) نوعاً من تحدّي هاتين السلطتين، وذلك بإنتاجه نصّاً يمعن في المغامرة الشكلية والتجريبية، هو إعادة إنتاج للنص الاول؟ قد يكون ذلك. لكن الاكيد ان ما يبرر هذا الاجراء هو سعي النص إلى تحقيق تفرد يمتاح عناصره من إلغاء تلك الحواجز المزعومة بين ما يُعرف في الخطاب المدرسي بـ «الأدب الانشائي» و «الأدب الوصفي»، بين ما يختص بالنص الأدبي وما يختص بالنص النقدي.

«رحيل البحر»
أو مرايا الكتابة

تساهم رواية محمد عزالدين التازي مع النصوص السابقة في تشكيل كتابة روائية تستمد مغايرتها من شكلنتها للمحكي، حيث تتحدث جهاراً، أي على سطح النص، عن تكونها واشتغالها. وسنفحص هذا الاجراء من ثلاث زوايا.

شفافية النص

يزدوج اشتغال الملفوظ السردي بنوع من الاستعراضية المقصودة التي تجعل عناصره التكوينية طافية على سطح النص. فإذا كانت بنية هذا الملفوظ تتألف من وحدات حكائية متسائلة، مما يؤدي إلى خلخلة طولية السرد ورتابته، فإن النص يعلن عن ذلك بنفسه، اذ يتحدث عن «تقاطع بين الحكاية والحكاية» (ص. ٦٨).

ويفضي هذا التقاطع الحكائي إلى بنية بوليفونية تفترض تعدداً وتنوعاً في الأصوات والرؤى السردية، وهو ما تومئ إليه الرواية بقولها: «تتداخل الأصوات. يخترعون الحكايات ولا أحد يستمع إلى الآخر. كل يخترع حكايته ويحكيها لنفسه» (ص. ٦٩).

كما يكشف النص عن «بلاغته» الخاصة، القائمة على أبنية التكرار والتناظر والتناقض، فيتحدث عن «تناسل اللحظة من تكرارها» (ص. ١٥٦)، وعن «كيمياء العناصر [التي] لابد أن تحمل [لا] على معرفة التقابل والتنافر بين العناصر، التضاد، التناقض، والتوحد أحياناً. كل عنصر يتضاد ويتوحد» (ص. ٢٩٨). وهي بدون شك بلاغة ساهمت، مع وسائط شكلية أخرى (لا يسعنا هنا أيضاً تحليلها، التزاماً بحدود الدراسة) في جعل المحكي الروائي ملتبساً وإشكاليّاً.

فقد عملت مثلاً على الاخلال بكرونولوجية السرد، وهو خاصية لم يفت الرواية أن تشكلنها في خطاب نرجيسي محايث لانتاج النص، حيث تعترف بأن «زمنها غير عادي» (ص. ١٦٢)، وبأن «لحظاتها تتناسخ من تكرارها السقيم»

(ص. ١٥٦)، مما يجعل إيقاعها الداخلي خاضعاً لـ «هذيان صامت» (ص. ٢٤٥)، وبأن شخصياتها «تتحرك بأجسادها هنا وهناك، في الاماكن والأزمنة» (ص. ١٨٩) «حركة دائرية تبدأ ولا تنتهي» (ص. ١٣٠).

وهناك خاصية حكائية أخرى أولتها الرواية ما يجدر بها من تأمل، وهي ما يسميه Jean Ricardou بـ «التناسل الذاتي»، أي توالد الحكيات المتسائلة الواحد من الآخر. فهي تشير إلى أنه «من صلب الحكاية تولد أخرى» (ص. ٧٦) وإلى أن الأصوات السردية نفسها تتوالد فيما بينها: «انظروا إلى صوتكم يتناسل» (ص. ٢١٨). كما تكشف عن أن «الحكاية تتوقف لتبدأ من جديد» (ص. ٧٦)، لأنها، مثل الناعورة، لا تتوقف عن الدوران: «ركبنا الناعورة، وبدأت تدور، ولم نستطع أن نوقفها عن الدوران» (ص. ٣٠٢).

النص والنص الموازي

تفصح الرواية عن ارتباطها العضوي بما يدعوه Gerard Genette «النص الموازي» (le paratexte)، أو بالأحرى بأحد العناصر النصية الموازية، وهو «العنوان». لكن، إذا كان Genette يحصر وظائف العنوان في أربع، وهي التعيين والوصف والايحاء والاغراء (٨٨,٨ ـ ٨٩)، فإن العنوان: «رحيل البحر» يضطلع بوظيفة أخرى جد طريفة، نجرؤ على تسميتها «الوظيفة الانسالية». ذلك أن الايقاع الناعوري للنص تتحكم فيه وتضبطه الحروف التي منها يتشكل العنوان، مما يجعل النص، كبنية شاملة، يتخلق وينبثق من بنية العنوان ذاتها. وترتهن عمليتا التخلق والانبثاق بمزدوجة مكونة مما يصفه Jean Ricardon بـ «الأصل المنسل»، أي عنوان النص وبعملية «الانسال» ذاتها. أي تشكيل النص (١٣، ٣٨٠). فالمركّب الاسمي «ر. ح. ي. ل. ا. ل. ب. ح. ر.» يمثل بحق الرحم الخصب الذي تتمخض فيه الرواية وتنمو. لذلك ليس صدفة أن يعنون فصلاها الأول والأخير بحرف «الراء»، بما هو أول وآخر حرف في العنوان، في حين تعنون فصولها الاخرى ببقية الحروف وليس صدفة أيضاً أن توحي الرواية في الفصل الأخير بحنينها القوي الى رحم العنوان، وبالذات الى حرف «الراء»، عتبة هذا الرحم، لتتأمل أصلها، ولتزرع في ذاتها بذور رواية ثانية وثالثة ورابعة.. إلى مالا نهاية. «حين يمكن، يقول Jacques Derrida، أن نقرأ كتاباً في الكتاب، وأصلاً ضمن الأصل، ومركزاً داخل المركز، نكون على عتبة الهاوية وقعر التكرار اللانهائي» (٤٣٤,٦). فكيف نظرت الرواية إلى لعبة التكرار النرجيسية هذه؟

تبوح بأنها استنفذت طاقتها الحكائية: «رويت عنهم ورووا عني وتهدم ما رويت» (ص. ٢٩٦). لكنه أستنفاد مؤقت: «تتوقف الحكاية لتبدأ من جديد» (ص. ٢٧٦)، سيما وأن «الراء لم تكشف طريقها بعد» (ص. ٣٠٢). فهي واعية بلا نهائية تضاعفها وتناسلها: «انتهت الراء، وابتدأت الراء» (ص. ٣٠٨). فكأن هذا الحرف بؤرة ممغنطة تنجذب إليها الرواية باستمرار، أو هو حبة إخصاب وإشعاع قدر عليها أن تلتقح بها دون توقف: «نظرت إلى الراء كيف تتفرق حبات صغيرة وتصير شعاعاً» (ص. ٣٠٨).

وتختم الرواية نظرتها إلى نفسها وأصلها بالتفاؤل بقرب استئناف اشتغالها. فهي نص «مفتوح»، لا تحده تخوم، رغم انحباسه بين رامين، راء الرحيل، وراء البحر: «غداً ينفك الحصار، وتعود الراء إلى الرواية» (ص. ٣١٢)، ثم ترجع الرواية الى الراء، وهكذا... ومن ثم، «يكون منطقياً أن تبدو الكتابة (...) محكوماً عليها بعدم الاكتمال والانجاز، وأن يأبى المحكي على نفسه الانغلاق على نفسه، وأن يستمر العكس والانعكاس بعد آخر صفحة» (١٥٢,٥).

النص وصنوه

لكن شكلنة الرواية لمحكيها تبلغ ذروتها في ذلك الخطاب النقدي السخري، الذي تنتجه عن قرينتها وكذا شريكتها في فضاء الأحداث، وهي «أصيلا»، للروائي المصري جميل عطية إبراهيم(٢). ويشمل هذا الخطاب النقدي الجمالية الروائية التي يصدر عنها هذا الأخير، وعلاقته بالشخصيات، وتعامله مع الفضاء الجغرافي، الخ.

تبدأ «رحيل البحر» بتقديم مؤلف «أصيلا»، «ذلك الكاتب الجميل الذي أعطى عطيته باسم هذه المدينة» (ص. ٧٧)، لتنتقل إلى الهزء من الطريقة الوثوقية والاحالية التي يتعامل بها مع فضاء المدينة. فهو «يسمي (...) الأماكن بأسمائها الحقيقية في روايته» (ص. ٧٨) التي هي «مذكرات شخصية وليست رواية، لأن الحقائق فيها تلغي قوة الخيال» (ص. ٧٨). أما شخصياته (الواقعية!) فتتحرك بمحظ إرادته، بحيث لا تعدو كونها «ظلالاً لشخصه: يظهر في الضوء، ويظهرها في الظل» (ص. ٧٨). فتسخر الرواية «من لعبة المساحة الظلية التي اكتسحها الضوء، ومن مساحات الضوء التي أصبحت ظلاً» (ص. ٧٨)، وكذا «من هذا الصدق الفني، الذي يجعل «هذا الكتاب وثيقة أو تاريخ أشخاص أو مذكرات شخصية» (ص. ٧٨).

ثم تكشف «رحيل البحر» عن تصورها الخاص للرواية، الذي ينزاح عن التعاريف السائدة: «فهي تفجير مكامن الرؤيا والخيال واقعياً، ولا داعي في هذه الحالة للأسماء الحقيقية (...) إن [المؤلف] لم يكتشف بعد، عندما كتب هذه الرواية، قوة الخيال. ربما يستطيع أن يخلق مكانه ويجعله فضاء رمزياً كما يخلق الأسماء. وإذا كان ذلك مشابهاً [للأماكن والأسماء الحقيقية]، فلا بأس. المهم هو قوة الخيال، ولادة الأشياء بدلاً من وصفها، تشكيلها من الحلم والوعي والذاكرة (...). هل أنا أطالب جميلاً بأن يفعل هذا؟ ربما. وقد يكون فعله في كتب أخرى لم نطلع عليها» (ص ـ ص. ٧٩ ـ ٨٠).

وفي مقابل عالم الرواية المصرية، المطمئن بواقعيته ومنطقيته وسببيته ووضوحه تشيد «رحيل البحر» عالماً مربكاً بتعقده وفوضاه والتباسه وبياضاته. ففضاء «الوقائع والتوقعات» (ص. ٧٥) مدينة مغيبة دوماً وراء ثلاث نقط للحذف خرساء، والبحر الذي يرحل ولا يرحل غير مسمى، والزمن سديمي، والشخصيات أصوات متراكبة لا هوية لها، والمحكي متاهي يكرس التنافر والتضاد... ذلك أن «كل شئ يتم في الوهم» (ص. ٥٧): «هذه أوهام (...). أما زلت تصدق ما رأته عيناك؟» (ص. ٢١٩). أما الواقعية، فمجرد دعابة ومخاتلة:

«ـ تريد منهم أن يصوروا حياتنا؟ انت ساذج (...). حياتنا لا تتحول إلى فن إلا عن طريق رؤيا الفنان.

ـ ماذا تعني؟

ـ البعد الزمني» (ص. ٢١٤).

لذلك، يعلن السارد في نهاية الرواية: «لم يكن لدي شئ جاهز أريد أن أكتب عنه (...) روايتي متخيلة جداً، لانني أومن كثيراً بدور المتغيرات. المعرفة ليست ثابتة» (ص. ٢٩٦).

بهذه الشكلنة المتميزة التي حققتها الرواية، يحق أن نقول مع Jean Ricardou: «يجوز (...) أن نتصور (...) عملية تغني الفضاء المتجانس للمحكي، تتمثل في اقتحام [خطاب] نقدي مخرب» (١٧٢,١١) للفضاء النصي. فقد استطاعت الرواية أن تخرب الروائي التقليدي مرتين: مرة بمجادلتها للرواية الصنو وانتقادها لها، أي «بتخريبها الكتابة بالكتابة التي هي قراءة»، على حد تعبير Jacques Derrida (٢٢٩,٦)، ومرة بإنتاجها لنص روائي مختلف هو نصها بالذات.

* * *

لعل الاغراء قوي الان، بعد رصدنا لهذا الخطاب الذي أنتجته الروايات الأربع لتفكر به/فيه في الروائي، باقتراح نمذجة (لا تدّعي الشمولية) لطرائق اشتغاله، وبمحاولة تحديد دواعي إنتاجه داخل النص، لا خارجه، وكذا دلالته بالنسبة للنص الروائي العربي.

لقد تخللت تقصينا للظاهرة إشارات إلى أن الروايات المدروسة، رغم مزاولتها لحديثها عن الروائي في أثناء مزاولتها للعملية الحكائية، لاتشغّل هذا الحديث بطريقة موحدة. بالفعل، يمكن التمييز بين نمطين خطابيين كبيرين:

ـ نمط لا يندرج ضمن الاقتصاد العام للنص، وقد أنتجته روايتا يوسف القعيد وفاضل العزاوي. فسواء كان الخطاب في «يحدث في مصر الآن» على هامش النص أو محايثاً له، فهو لا يضطلع بأية وظيفة حكائية يصبح بموجبها عنصراً من عناصر المحكي البنيوية، مثل السرد والوصف والشخصيات، الخ. بل يكاد يتم «من الخارج» مادام مشروطاً بتدخلات المؤلف في النص. أما في «الديناصور الأخير»، فلا يلعب أيضاً أي دور حكائي، لأنه يتعلق باعتبارات تكاد هي الأخرى تكون خارجية، مثل موقف النص من نقاد ما ـ قبل ـ النص. ولا شك في أن وصفنا لهذا النمط بعدم الوظيفية لا يكتسي أي حكم قيمة قد يجعله مثلاً يتسم بالاقتحام والتكلف. فما يبرره هو أن الخطاب مواز للخطاب الحكائي، وليس مندمجاً فيه.

ـ إضافة إلى هذا الخطاب الموازي، تشغّل روايتا أحمد المديني ومحمد عزالدين التازي خطاباً نقدياً (سردلوجيّاً) متزامناً مع الخطاب الروائي التخييلي، بحيث نلاحظ أن حديث كل منهما عن الروائي لا يتم بمعزل عن اشتغاله السردي. فإذا كان هذا الحديث يفترض، في الروايتين السابقتين، تعطلاً مؤقتاً للجهاز السردي، فإنه هنا يلتحم مع السرد. فحين تسرد الرواية حدثاً، يكون هذا السرد أيضاً خطاباً عن طريقة سردها له. وفي الوقت الذي تصف فيه زمن الرواية أو فضاءها، تنظر أيضاً لهذا الوصف أو للزمن الروائي، الخ. مما يجعل هذا الخطاب مندرجاً في اقتصاد الرواية وذا وظيفة حكائية فيها.

وسواء كان هذا الخطاب موازياً لاشتغال النص أو متزامناً معه، فإن حدوثه داخل الرواية يطرح مسألة تحديد، بل تخمين البواعث التي حفزت هؤلاء الروائيين إلى التفكير في الروائي ضمن الرواية.

لعل الصحافة الأدبية، هذا الأدب الذي على هامش الأدب، لعبت دوراً في ذلك. فقد اعتاد الروائيون أن يتحدثوا علانية عن رواياتهم، كاشفين، بحسن نية في الغالب، عن تعاملهم مع الشخصيات ونظرتهم الى طبيعة علاقتها بالأشخاص الاحياء، وتصورهم للرواية ولصلتها بالواقع، الخ. لكن الغالب أيضاً أن هذه الأحاديث الصحفية، بقدر ما تثير فضول القارئ، تؤدي الى أشكال كثيرة من سوء الفهم وسوء التأويل. لذلك، يختار الروائي الالتجاء الى روايته ليفكر فيها وبها في صنعته، بصوت منخفض. ففيها، على الأقل، يستطيع أن يختبئ وراء قناع التخييل الروائي

ليقول أو يزعم ما يشاء، وهو مالا توفره له المنابر الصحفية أو المذكرات الشخصية مثلاً.

لكن الاحتمال الأقوى في تقديرنا هو أن الروائي، باختياره الرواية مجالاً استثنائياً لممارسة تفكيره النقدي والنظري، يسعى إلى تحقيق نوع خاص من الحداثة، حداثة نصية يمكن أن نحصر أهم ملامحها في مايلي:

القراءة في الكتابة:

ألمحنا إلى أن الرواية، بحديثها عن الروائي ضمن الرواية، تجعل اهتمام القارئ يتحول من المادة المنتجة الى سيرورة الانتاج، من الملفوظ إلى التلفظ، من الدلالة إلى الاندلال (la signifiance) وسواء كان حديثها مناجاة للذات أو محاورة للآخر الصنو أو تأملات نقدية، فإن هذه الأشكال تعتبر في ذاتها «شواخص» نصية تعيّن الاتجاهات الممكنة التي على القراءة أن تتخذها، مما يجعل القراءة مرتسمة في الكتابة. فبخلاف الروايات التقليدية، التي تقدم فوراً وعلانية مفتاح قراءتها، معفية القارئ من «عناء» البحث عنها ـ حرصت الروايات (الجديدة) المدروسة على اقتراح مجرد إمكانات أو مشاريع قرائية، مغرية القارئ بمتعة اكتشافها. ذلك أن بنيتها النصية، إضافة إلى تشغيلها للخطاب الحكائي، أي القصة، تشغل أيضاً خطاباً نقدياً هو بمثابة إشارات وامضة تحدد وجهات ممكنة للقراءة، أو حوافز تحرك في القارئ رغبة إلى التواصل مع النص والتفاعل معه. بهذا المعنى، تكون الكتابة مفرزة لقراءتها الجمع، ويكون النص، بتعبير Michel Charles، ما «يعرض بل وينظر (...) للقراءة أو القراءات التي تنجزها أو يمكننا إنجازها عنه. [ذلك لأن] القراءة جزء لايتجزأ من النص، مرتسمة فيه» (٩،٣).

الكتابة قراءة و...

بتوفيقها بين خطاب حكائي وآخر نقدي داخل نفسها، تقيم الرواية علاقة جديدة بين الكتابة والقراءة، انطلاقاً من نسفها لتلك العلائق، التي يحرص الخطاب المؤسسي على رعايتها، بين العناصر الثلاثة المكونة للفعل الأدبي التواصل، أي المؤلف، تلك السلطة التي تخلق، والقارئ الذي يقنع باستهلاك المادة المخلوقة، والكتاب أخيراً كتمثيل وتعبير عن خلق المؤلف. فمن مظاهر الحداثة النصية في متننا الروائي أنه يقرأ الكتابة في أثناء كتابته، ويكتب القراءة في أثناء قراءته. فحين يقرأ النص ذاته أو صنوه، يكون كاتباً لهذه القراءة، وحين يقرأها، يكون كاتباً لها. مما يجعل الكتابة قراءة و... القراءة كتابة. فخلافاً للرواية التقليدية أيضاً، التي تؤكد على علاقة السارد ـ الشخصية أو، بشكل أعم، على علاقة السارد ـ المسرود، تؤكد الروايات، موضوع البحث، على علاقة السارد ـ المسرود له، أي علاقة الكتابة ـ القراءة، بحيث يصبح النص، بتعبير Philippe Sollers، «ما تنقرئ فيه الكتابة وتنكتب فيه القراءة باستمرار (٨٩،٧).

وقد استطاعت هذه الروايات، بأشكال مختلفة، ان تكون في آن واحد تجريباً لكتابة جديدة «وتنظيراً» لهذه الكتابة، مما يعني أيضاً، وعلى مستوى الانجاز، تحقيق علاقة وثيقة بين نظرية وممارسة الروائيين للكتابة، وعلى المستوى الايديولوجي إعلان قطيعة مع ذلك الوهم السائد الذي يفرق بين النظرية والممارسة. فلا يمكن للانسان أن يكون روائياً حقاً إذا لم يفكر باستمرار في ممارسته النصية وفي إجراءاتها، حتى ولو لم ينشر بالضرورة أبحاثاً نظرية. مثلما لا يمكنه أن يكون منظراً حقاً إذا لم يفحص مواقفه النظرية ويطورها بواسطة تطبيقات نصية، حتى ولو لم ينشر بالضرورة روايات.

تصبح الرواية إذن «آلة» نصية يشغلها الكاتب بتحوله إلى قارئ ـ مستعمل، ويكون على القارئ الثاني أن يحركها بدوره ويرصد مختلف العلاقات بين اجزائها. «حينئذ، يقول Jean — Louis Boudry، يبدو فعل القراءة كفعل كتابة، مثلما تكشف الكتابة عن كونها قراءة، لأن الكتابة والقراءة لحظتان متزامنتان لنفس الانتاج» (١٣١،٢).

الكتابة... موضوعا للكتابة

حين «تتقعر» الرواية لتتأمل ذاتها في مرايا نصية، متخذة من الروائي موضوعاً للرواية، تعلن قطيعة (نسبية) مع مبدأ «التمثيل» أو «التصوير» (la representation)، الذي يتحكم في علاقة الرواية بالواقع، وتؤسس مايمكن وصفه بـ (التصوير ـ الذاتي) (l'auto — representatation). ودون أن نعتبر هذه الظاهرة دليلاً على «اختناق» الرواية، مثلما يعتقد ذلك Michel Raimond: «يمكن أن نرى في نزوع المؤلف الروائي الى الحديث عن الرواية في روايته علامة على إختناق الأدب: فحين ينقطع الابداع الأدبي عن العالم، تصبح ذاته موضوعاً له» (٢٥٤،١٠) . نزعم أن في إحالة الرواية على ذاتها (auto — reference)، اي اتخاذها الكتابة الروائية موضوعاً للكتابة، تسامياً على الواقع المجاوز للغة (une transcendance)، لا انقطاعاً عنه، وهذه إحدى ابرز سمات الحداثة النصية التي تنتمي إليها، مع بعض الفروق الدقيقة، الروايات الأربع. فهي رغم ارتباطها بهذا الواقع، تفارقه، فتنكفئ على ذاتها لتتأمل في هذه الذات، أي في كينونتها وعناصرها وعلاقتها مع نفسها، أي

أصلها، ومع صنوفها، أي نصوص مثلها روائية، لكنها تخالفها نظرياً وجمالياً، إلى غير ذلك من أبعاد تفكير الرواية في الروائي.

ويمكن أن نحدد هذا المنطق العجيب الذي ينظم هذا الاقتصاد المغلق في قولنا إنه كلما انعكست الرواية على ذاتها، حادت عن كونها مرآة تصلح لعكس واقع آخر غير واقعها. وهذا الانعكاس الذاتي (l'auto — reflexion) لا يطبع سوى نصوص معينة، «تلك التي تكون واعية بأدبيتها فتلزم نفسها بواسطة انكفاء دائم أو اتفاقي على ذاتها، بتعرية القانون الملازم لكل عمل لغوي» (٦٧,٥).

هذه فقط بعض الآفاق الحداثية التي ارتادتها بعض النصوص، بفضل تشغيلها لخطاب حول الذات مقترن بالخطاب التخييلي، والتي يمكن، حتى لا نقول ينبغي، للرواية العربية ان ترتادها. ونحن، أذ ندعو إلى ذلك، لا نؤيد من يرى في ظاهرة تفكير الرواية في الروائي، وشكلنتها لذاتها داخل الكتابة، نوعاً من الازمة او السذاجة. فبخلاف Michel Raimond، الذي يعتقد بأن «إحدى السمات الاساسية لأزمة الرواية تكمن في اهتمام الروائيين بالمعضلات التي يطرحها فنهم، وميلهم إلى مناقشتها داخل الروايات التي يكتبون» (٢٤٣,١٠). وبخلاف Nelly Comeau، الذي يرى بأن «المؤلف، الذي يدخلنا فجأة إلى خبايا مختبره، يوحي دوماً بنوع من الرعونة والسذاجة» (١٨٤,٤).
ـ نعتقد بأن هذه الظاهرة دليل على تطور الرواية باتجاه «تصفية الحساب» مع ركام من الأوهام الواقعية والمرجعية، اي باتجاه الحداثة.

دليل المصادر والمراجع

ـ يوسف القعيد:

«يحدث في مصر الآن»، بيروت، دار ابن رشد، الطبعة الثانية، ١٩٧٩.

ـ احمد المديني:

«وردة للوقت المغربي»، بيروت، دار الكلمة للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

ـ فاضل العزاوي:

«الديناصور الأخير»، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠.

ـ محمد عزالدين التازي:

«رحيل البحر»، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الرباط، S. M. E. R 1983,

— Barthes (Roland):

(1) (Litterature et meta — langoge), in. (Essais Critiques Seuil, Points, 1961.

— Baudry (Jean — Louis):

(2) (Ecriture Fiction, ideologie) in. (Theorie densemble) Seuil 1968.

— Charles (Michel):

(3) (Rhetorigue delalecture) Seuil 1977.

— comeau (Nelly):

(4) (physiologie du roman) A. G. Nizet, 1986.

— Dallenbach (Lu cien):

(5) (Le recit speculaice) Seuil 1977.

— Derrida (Jacques):

(6) (Dela grammatologie) Minuit, 1977.

— Genette (Gerard):

(7) (Figures I) Seuil Points, 1976.

(8) (Seuils) Seuil 1987.

— Lejeune (Philippe):

(9) (Moi aussi) Seuil, 1986.

— Raimond (Michel):

(11) (Problewes du nouvean roman) Seuil, 1967.

(12) (Nouvean Roman Tel Quel) in. Postiqur Neu 1970.

(13) (Naissance duue Fiction) in. (Nouveau Roman: Hier aujourd'lui) tome 2 U. G. E. 10/18, 1972.

— Sabry (Randa):

(14) (Quand le texte Parle de Son paratexte) in Postique N 69, 1987.

* نص المداخلة التي ساهم بها الناقد في ندوة «أسئلة الرواية العربية الجديدة»، التي انعقدت بالرباط بتنسيق بين اتحاد الأدباء العرب واتحاد كتاب المغرب.

(١) انظر Claud Duchet ومنهجه (La Sociocritique)، الذي يستفيد من السيميوطيقا النصية ومن الجمالية الماركسية. يقول Jacgues Dubois احد مطبقي هذا المنهج: «في سبيل إدراك لا مقول النص او خارج النص، يحرص Claude Duchet على فحص مفتتح الرواية دون غيره، لاعتقاده بأنه تلك اللحظة التي يتخلص فيها الخطاب الادبي من «نثر العالم»، في نفس الوقت الذي يكشف فيه عن علائقه بهذا النثر».

(Une ecriture a saturation) Etudes litteraies Quebec N 3, 1971.

(٢) دمشق، مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٨٠.

جوميسكي....المحاصر

كتابة : جاي باريني

ترجمة: شاكر محمود مصطفى
كلية التربية - جامعة الموصل

يحاول كاتب المقال الذي نترجمه هنا، وهو شاعر وروائي يدّرس في كلية ميدلبري في فيرمونت، استقصاء الاسباب الحقيقية لضرب طوق من الحصار الشديد على اللغوي والمفكر البارز نعوم جوميسكي في الولايات المتحدة. يتضح من ثنايا المقال ان السبب الاكثر اهمية هو موقفه المنصف من قضية الشرق الاوسط اولا، ومواقفه الغاضبة تجاه السياسة الامريكية الخارجية ثانياً. ظهر المقال في مجلة (موذر جونز) الامريكية في عدد شهر تشرين الاول ١٩٨٨.

ذات مساء ممطر اواخر الصيف جاء نعوم جوميسكي، التجسيد البشري للعقل السامي، الى مدينة «كين» بولاية نيو هامبشاير الامريكية للحديث الى سكانها حول مسألة تورط الولايات المتحدة في امريكا الوسطى. انه يبدو وهو في الستين مرتاحاً للقيام بدور الشارح والمحرض. لقد وخط الشيب شعره الكستنائي المتموج، ولكنه مايزال نحيفاً موحياً بالشباب. انه يتحدث كعادته بصوت هادئٍ مفرط في تعقله. ولكن الذي يقوله جوميسكي عن تاريخ الولايات المتحدة العدواني في العالم الثالث، وعما يسميه ب (تصنيع الموافقة) في امريكا وعن تواطؤ المفكرين المستعدين، بل التواقين ،لخدمة مصالح السلطة - لابد ان يثير شبح عدم التصديق.

«من اين لك المعلومات التي تأتي بها؟» تسأله امرأة تبدو عليها علائم السخط التام فيقول جوميسكي:

«كل الذي قلته هنا الليلة يمكن العثور عليه في كتبي - موثقا توثيقا كاملا، ومعظمه موجود في المطبوعات العامة، ولكن على المرء ان يعرف اين يبحث عنها».

ثم يطلب منه استاذ جامعي في احدى كليات المدينة، ازعجته تهمة كون المفكرين، اسوة بالعامة، ضحية استغلال وسائل الاعلام ان يتوسع قليلا في هذا المجال، فيجيب جوميسكي مدركا ان مايقوله سيقلق الرجل:



جوميسكي

«غالبا ماتجد المفكرين الاكثر تشبعاً بفكر السلطة بين السكان. هناك في الواقع اسباب وجيهة لهذا الوضع. اولا لكونهم الاكثر تأثرا بالدعاية بوصفهم القسم المتعلم من السكان. ثوانيا لانه ينبغي عليهم تمثل الدعاية لانهم المديرون الايديولوجيون لها، وينبغي عليهم ان يصدقوها».

ويمضي جوميسكي بالحديث لساعات موضحاً ومعللاً ومحذراً ويبقى صوته هادئاً بصورة غريبة رغم ان شيئا من التشنج قد زحف اليه. ان هذا الذي حصل في نيوهامبشاير ما هو الآ مشهد صغير يعيده جوميسكي ثلاث او اربع مرات اسبوعيا عندما يلتقي مستمعيه في القاعات الكنسية او المدرجات الجامعية او الندوات العامة في امريكا واوروبا. وهنا يعلق جوميسكي:

«اود لو اتحدث كل ليلة لو استطعت فالمستمعون كثرٌ وفي غاية الاهتمام. واختلاف الراي في امريكا ازداد اليوم سعة بشكل لم يسبق له مثيل حسبما اذكر، بل هو اكثر سعة حتى من فترة الحرب الفيتنامية. ولكن الناس يشعرون بالعزلة بفضل النجاح الساحق للقائمين على

شؤون الراي العلم، وهم الطبقة المثقفة عموما، في ضبط التدفق الاعلامي المنظم بكمله».

ونعوم جوميسكي متطرف واع يقول ماعنده دون انفعال وإن كان غاضبا. لقد اضاف هذا الرائد في علم اللغة مهمة اخرى لمهماته هي تعرية البناء الميكانيكي لعالم ظالم. فكما فعل في سيل كتبه ومقالاته التي لاتحصى على مدى سنوات، يعمل هنا في نيوهامبشاير بهدوء، ولكن بغيظ على عرض مخطط السلطة، وعلى تقديم قضيته واقناع الاخرين ليروا المخطط ذاته.

وقوة جوميسكي العظمى هي ايمانه الكبير في الاقناع المتولد عن العقل المركب بدقة – وهو نقطة ضعفه ايضا. انه احد القلة الباقية من رموز اليسار الجديد – الذي اصبح قديما الآن. فقد كان في الستينات من مؤسسي حركة (قاوم Resist) التي كانت تنظم قوى لدعم للمعارضين لحرب فيتنام. وامطر وهو اللغوي الشهير مجلات مرموقة مثل (نيويورك رفيو اوف بوكس) و (ليبريشن) بمقالات جدلية مفصلة ضد الحرب.

وبعد عقدين من الزمن تغيّر وضع نعوم جوميسكي تغيراً كبيرا. فعلى الرغم من انشغاله الدائم بدعوات للتحدث فقد توارى عن الانظار تقريبا منذ اواسط السبعينات عندما اسقطت (النيويورك رفيو) اسمه بهدوء من قائمة كتابها. وعلى الرغم من انه ينشر كتابا في الاقل كل عام حول مواضيع شتى مثل الشرق الاوسط وامريكا الوسطى والارهاب ودور وسائل الاعلام، لم تعد نجد مراجعات لكتبه (كما كان الامر في السابق) في الصحف الرئيسة. على اية حال. فكتبه ماتزال تباع بصورة جيدة ولو على نطاق ضيق (٢٠ الف نسخة للكتاب)، ولكن من المستبعد جدا ان يحظى كتابه الجديد الذي ستنشره دار بانثيون هذا الخريف وعنوانه (تصنيع الموافقة) Manufacturing Consentويشاركه في تأليفه ادورد هيرمان، باهتمام نقدي اكثر مما حظي كتابه السابق (حضارة الارهاب) The Culture of Terrorism الذي ظهر في شباط ١٩٨٨. انه لوضع محير حقا، ونوع من الرقابة يصعب تحديده.

يبدو ان اكبراخطاء جوميسكي هو رفضه تملق ابسط تقاليد الخطاب السياسي الامريكي التي تفترض في الاقل شعورا وطنيا خفيا. فالولايات المتحدة في رأيه ليست عملاقاً اخرق تهمه مصالح الاخرين. فهي اقوى امة في تاريخ العالم ولها مصالحها التي لابد ان تلتفت اليها. وهذا يعني ، على سبيل المثال ،ضمان ان لايعيق اي شئ طريقها الى المواد الخام في العالم كله. عليها ايضا ان تبقي قدر الامكان الهوة بين ثروتها وفقر مايسمى بالعالم الثالث لأن مصلحتها تقتضي ذلك. اننا نتبجح حول المساعدات الخارجية وحقوق الانسان، بالطبع ، ولكن جوميسكي يجد كلامنا المنمق حولهما غير لائق في ضوء الوقائع التاريخية التي يوثقها بعمق قاتل.

تطرح كتابات جوميسكي دون كلل الاسئلة المحرجة الآتية:

من هو المستفيد من غزونا لجنوب فيتنام او نيكاراغوا؟
من الذي يريد منع تحقيق السلام في الشرق الاوسط؟ ولماذا؟
لماذا تندفع وسائل الاعلام مرحبة كلما استعرضت الولايات المتحدة قوتها،كما حصل ذلك في الاغارة على ليبيا؟

وغالبا ما يكون جواب جوميسكي الجدلي المتماسك تنويعة على موضوعته القائلة بان الاعلام يعمل بتعاون وثيق لادامة مصالح القوى العظمى التي يخدمها.اما فيما يتعلق بالمفكرين الامريكيين، يقول جوميسكي، فهم مستعدون ، بل تواقون،«لنشر دين الدولة ولتسويغ مايحصل من (اخطاء مأساوية) او انحرافات غريبة عن المثل الامريكية التي يقولون انهم الاشد تمسكاً بها».

وجوميسكي كذلك لايقدّر الحكم السوفييتي الذي لم يمنحه سمة دخول وحظر كتبه السياسية. وهاجم غزو افغانستان وساواه بالتدخل الامريكي في فيتنام. انه غير متجاوز للسوفييت وهو غير معاد لامريكا، انه مؤرخ السلطة وناقدها اينما وجدت

ولد جوميسكي عام ١٩٢٨، ونشأ في منطقة تسكنها الطبقة الوسطى في فيلادلفيا، وهو ابن لمهاجرين يهوديين من شرق اوروبا. كان ابوه يدّرس العبرية ، وكتب شروحات مطولة على احد الكتب القروسطية الخاصة بالنحو العبري. تعلم نعوم العبرية واشتغل فيما بعد بالتدريس في مدرسة عبرية.

دخل جوميسكي في صغره مدرسة تجريبية طليعية. اما اهتمامه بعلم اللغة فقد ظهر عندما كان طالبا في جامعة بنسلفانيا ثم ذهب الى جامعة هارفرد وانجز نظرياته اللغوية الرائدة التي ادت الى ظهور كتابه (التراكيب البنائية) Syntactic Structuresعام ١٩٥٧، وهو كتاب احدث ثورة في حقل اللغة الى الحد الذي يجعل اللغويين الان يشيرون الى علم اللغة التقليدي على انه فترة ما قبل جوميسكي مستخدمين الحرفين .B.C (Before Chomesky) اللذين يشيران ايضا الى ماقبل ميلاد السيد المسيح.

«لايستطيع الكثيرون من اصدقائي المناضلين ان يفهموا لماذا ابدد وقتي على علم اللغة. يقول جوميسكي مستمتعا بما يبدو لغيره عبثا. كان علم اللغة قبل جوميسكي ولقرون حقلا لتصنيف اقسام الكلام ولوصف الوظائف النحوية. لقد قلب جوميسكي هذا الوضع وجعل همه في كتابه تحديد القوانين التي تتحكم ببناء الجمل. كان يجدُ باحثا عن جواب لسؤال احسن برتراند رسل صياغته «كيف نفسر قدرة البشر على معرفة

الكثير الذين يعرفونه. رغم ان صلتهم بالعالم قصيرة الامد وشخصية ومحدودة».

لقد نظر الفلاسفة التجريبيون الاوائل ، مثل جون لوك ، الى العقل على انه لوح غير مكتوب، وكانت التجربة في ظنهم اساس المعرفة، ولهذا عارضوا العقلانيين، امثال ديكارت ولايبنيز، الذين اعتقدوا ب «الافكار الفطرية». كانت التجريبية في انتعاش كبير عندما جاء جوميسكي بارائه في محاولة لبث الحياة في العقلانية، مهاجماً التجريبيين في حقول عدة – كما كتب مثلا باستخفاف شديد عن العالم النفسي السلوكي سكنر.

انظم جوميسكي للهيئة التدريسية لمعهد التكنولوجيا في ماساشوستي عام ١٩٥٥ وماتزال محاضراته في هذا المعهد تجذب الجمهور الحاشد حتى اليوم. انه يجعل القضايا العويصة جدا تبدو بسيطة نسبيا وهو يسجل بجد كبير معادلات معقدة على السبورة،ويتحدث بسرعة ويجيب على اسئلة المستمعين. استمع لما تقوله ليزا ترافس احدى طالباته سابقا وهي الآن مدّرسة في جامعة ماكجل الكندية: «ليس من السهل وصف تأثير جوميسكي، انه يولّد جوا من العقلانية الشديدة، واحساساً بالاكتشاف . ان كل ما يفكر فيه هو في الواقع في صلب عمله».

على النقيض مما عرف عن راديكالية جوميسكي في السياسة، فانه غالبا ما يوصف بانه لغوي محافظ لتاكيده على التراكيب التحتية للّغة لهذا يعنّفه بعض زملائه لاهماله الحقائق الاجتماعية للّغة وتحديده اللغة على هذا الاساس تحديدا ضيقا جدا. فجهوده، مثلا، لاتعنى ببيان كيف تستخدم اللغة في مواقف الحياة اليومية لابقاء جور الرجال على النساء. تقول اللغوية روبن لاكوف من جامعة كاليفورنيا عن جوميسكي: «انه يدرس اللغة وكانها كيان مستقل، او كانها ظاهرة في فراغ» وتعيب عليه ايضا مدخله الصدامي. «يعتقد جوميسكي انه يمتلك الحقيقة وان على الجميع ان يصغوا حين يتحدث. ولكن هذه الايام لن تجد الجميع ينصاعون لذلك». في الحقيقة لقد حدثت ثورة صغيرة في القسم الذي يعمل فيه جوميسكي بالمعهد التكنولوجي في (ماسا شوستس) قبل سنوات قليلة لأن الطالبات تضايقن من كون كافة التدريسيين من الذكور. وهنا تذكر واحدة من طالباته السابقات انه «يعتقد بانه يناصر قضايا المرأة ولكنه في دخيلته بطريرك عتيق الطراز» ثم تردف قائلة: «انه بالطبع شخص طيب جدا، ولكن عيبه انه لم يفهم حقا حقيقة الحركة النسوية».

ويواصل جوميسكي اللغوي سبر الاغوار . انه يحاول ان يفهم مدى المعرفة الانسانية ، وحدودها بالاستناد الى الرأي الذي طرحه في كتابه (مشاكل المعرفة والحرية Problem of Knowledge and Freedom (١٩٧١) والقائل بوجوب ان تكون مبادئ العقل الجوهرية موضوع رهبة البشر وموضوع استقصائهم قدر الامكان، لقد عرف الفنانون منذ زمن طويل بان الخلق ممكن فقط ضمن نظام من النواميس، ضمنية كانت ام صريحة، يمكن ان نسميه بالسياق اللازم للخلق. ان جوميسكي يخطو في استقصائه لما يسميه ب «الانظمة الثرة للتراكيب الثانية»، التي ترتكز عليها اللغة خطوة هامة باتجاه نظرية ممكنة للحرية الانسانية – نظرية سيتم فيها التقاء اللغة بالسياسة.

«يعمل جوميسكي ليل نهار» كما يقول احد زملائه . ثم يضيف: «عندما اخبره طبيبه بوجوب تخفيف وزنه، ادرك ساعتها بانه اذا لم ياكل فسيكون له المزيد من الوقت للعمل» ويعيد احد طلابه السابقين حكاية غالبا ماتروى عنه: «عندما تعطلت سيارته ذهب بكل بساطة الى اقرب معرض للسيارات استطاع ان يجده وقال: اريد سيارة كبيرة. اية سيارة كبيرة تفي بالغرض». ولكن جوميسكي ينكر ان ذلك قد حدث.

انه يقسم وقته بين مكتبه المغبر في المعهد ومنزله في ليكسنكتون حيث يعيش مع زوجته كارول وهي لغوية ايضا. يبدو منزل جوميسكي من الخارج وكانه حجر قندس، اما من الداخل فيشبه مخزن الفحم. «لقد تخلينا عن التسلية منذ سنوات» يقول جوميسكي «ونحن نخطر بين اكداس الكتب والمجلات السياسية واللغوية الغربية ودواليب الملفات واجهزة الكومبيوتر والاستنساخ. لم تعد غرفة الطعام صالحة لتناول الوجبات ، فقد انتشرت معدات الكومبيوتر على الطاولة واصطفت دواليب الملفات ازاء الحائط. « هذه الغرفة التي تشتغل فيها كارول» يوضح جوميسكي. وفي الطابق الارضي تحولت غرفة الرياضة الى مكتبة، ابعدت فيها دراجة التمارين الى زاوية مظلمة. ويوضح جوميسكي ثانية: «لقد حدثت لي متاعب في القلب قبل سنوات. وبعد بحث طويل وجدت اخيرا الطبيب الذي قال لي ماكنت اريد ان اسمعه: يجب ان لا استخف بالامر» وبدأ جوميسكي تمارينه الطبية وفقد حوالى ١٢ كيلو غرام.

وفي غرفته التي يكتب فيها تغطي الكتب الجدران، وتغطي القصاصات طاولته . «انني اتبادل قصاصات الصحف مع اصدقاء في العالم كله، ولي اشتراكات في جميع الصحف والمجلات. لاوقت عندي الآن للذهاب الى المكتبة».

ويقول ايضا: «انا محظوظ جدا. يمكنني ان اعمل بجد في فورات تدوم لعشرين دقيقة، واستطيع ان احول انتباهي من موضوع لاخرى دون

اضاعة اي وقت في التهيؤ لذلك. لا ابدا العمل عادة وفق موجز اولي ولا اتبع خطة، فكتبي تنمو ببساطة بعملية تراكم».

وعندما جلسنا فيما بعد في غرفة المعيشة ، ادركت ان جوميسكي يتحدث كثيرا. انه يبدو وهو يتحدث شبيها بكتبه ذات الهوامش الكثيرة. فعندما ذكرت اسقاط السوفييت لطائرة الركاب الكورية، حدد جوميسكي التاريخ الدقيق للحادث قبل ان يبدأ تحليل الموقف بتفصيل يمكن ان يوصف بانه مخيف. ولجوميسكي حس بالفكاهة، وإن بدا المحفز له السخريات المرة التي يكشف جوميسكي نفسه عنها الغطاء.

لاشك ان جوميسكي يمكن ان يكون باعثا على عدم الارتياح، بسبب تحليلاته الناقدة الضارية. ونتيجة لذلك يشعر قراؤه عند الفراغ من قراءة كتبه بشيْ قريب من العجز او الغضب. وهنا يوضح جوميسكي: (اود لو استطيع ان اكون ايجابيا اكثر مع القراء. لقد قصدت من كتابي (تغيير مجرى الامور) Turning the Tide، وهو عن السياسة الامريكية الخارجية ان يكون ايجابيا ،ولهذا اخترت له العنوان الذي يحمله ، ولكن الكتاب لم يكن كذلك.

لقد سمعته امرأة زنجية من كاليفورنيا في المذياع مرة وكتبت له قائلة ان حديثه جعلها تشعر بالاحباط وبالعجز الكلي. ورد عليها جوميسكي برسالة طويلة، وتلك هي عادته، واختتمها بما يأتي:

«لقد اخذت انتقاداتك على محمل الجد، واقول لك انني غالبا ما اسمع النقد ذاته وان لم اجب عليه كما ينبغي . والخلاصة التي خرجت بها من رسالتك هي ان احاول التغلب على نزوعي للتحليل وان اؤكد حقيقة وجود الكثير مما يمكن فعله، والكثير الذي تم فعله، من قبل اناس مخلصين ورحيمين من الذين يطويهم النسيان - في حين يفخر من يسمون انفسهم بالقادة بمنجزات اولئك المنسيين. هكذا تجري الامور في عالمنا. قد نستطيع في النهاية ان نجعل منه عالما مختلفا بالالتزام والاخلاص الكافيين. وعلى اية حال فقد زالت العبودية، على سبيل المثال ، وهناك امثلة اخرى.

اشكرك على رسالتك وساحاول ان لا انسى ما قصدت اليه. واتمنى مخلصا ان لاتستسلمي للياس. ليس هذا بمضمون، فليس الانشقاق الواعي سهلا، وليس العمل النشط والملتزم سهلا، ولكنهما ممكنان وبمقدورهما ان يغيرا الوضع.

ولكن ماذا بخصوص الحدود المفروضة على قدرة جوميسكي نفسه لتغيير الوضع، او حتى ليؤخذ بجدية على نطاق واسع؟ هذه الحدود قد فرضت عليه، او فرضها هو على نفسه، وذلك يعتمد على وجهة نظرك. يميل نقاد جوميسكي الى لوم هامشيته في قضايا اكثر سخونة وتفجرا مما تعبر عنه نبرة كتاباته. ويذكرون مثلا على ذلك دفاعه عن روبرت فورسن ، وهو فرنسي الف كتابا يزعم فيه ان غرف الغاز النازية لم يكن لها وجود. ويظن الكثيرون ايضا ان جوميسكي قد انكر حدوث مذابح في كمبوديا وهكذا يوسم بانه غريب الاطوار ويطرح جانبا.

من المتوقع ان يكن اليمينيون المتصلبون الكراهية لجوميسكي، وهم كذلك في واقع الحال. ولكن جوميسكي لايلقى قبولا من اطراف عدة على النطاق السياسي. وجوميسكي نفسه يوضح بانه خسر جمهوره منذ حرب فيتنام، وبانه كان هامشيا على الدوام ، وبأن مقالاته التي نشرها في مجلة (نيويورك رفيو اوف بوكس) بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٧٢ نادرا ما ارتفعت الى مستوى عروض الاتجاهات السائدة انذاك. وهنا يقول تودكيتلن ، وهو ناقد متخصص بشؤون الاعلام ويعمل بجامعة كاليفورنيا، انه «يتفق مع جوميسكي حول معظم القضايا» ويرى ان مشكلة جوميسكي تكمن في «منهجه، ونبرته، ومعياره الاخلاقي».واعتراض كيتلن على منهج جوميسكي، ويشاركه هذا الاعتراض نقاد اخرون، ينصب على حقيقة مفادها ان كتبه تبدو ، كما يقول «اشبه بلحاف مضحك خيطت رقعه المختلفة من اقتباسات من المجلات والصحف..انه لايذهب الى المصدر مباشرة». ويرد جوميسكي على هذا بقوله انه ليس صحفيا. انه ناقد للسياسة الامريكية الخارجية وهكذا يذهب الى المصدر المناسب: الصحف، ووثائق مجلس الامن القومي، والسجلات التاريخية الاخرى.

يبدو ان مشكلات جوميسكي الاكثر خطورة مع نقاده قد بدأت في مطالع السبعينات عندما بدأ الكتابة عن الشرق الاوسط. كان كتابه الاول عن الموضوع بعنوان (اسلام في الشرق الاوسط؟) (١٩٧٤) والذي احجم عن نشره عندما كان والداه مايزالان على قيد الحياة. «كنت اعلم ان الكتاب سيؤلمهما، وذلك بسبب ردود الفعل الهستيرية لاصدقائهما تجاه وجهات نظر طرحتها كتبي شبيهة بتلك المتعلقة بالشرق الاوسط» كما يقول جوميسكي. ان ميل جوميسكي لانتقاد (اسرائيل) قد جعل الكثيرين من الكتاب البارزين يصفونه بانه يهودي يكره ذاته.

«لقد كان من افضل الذين انتقدوا التدخل الامريكي في فيتنام» يعلق فيكتور نافاسكي محرر مجلة «نيشن» ثم يضيف: «وقد استحق الاهتمام الذي حظي به انذاك. ولكن الارض مادت به حين كتب عن الشرق الاوسط وانقلب عليه الكثيرون».

اما تود كيتلن فيقدم تفسيرا آخر: «لقد قضى عليه تأييده لروبرت فورسن» ويشير الى استغلال الصحافة السيْ لهذا الموضوع. لقد بدأت قضية فورسن عام ١٩٧٩عندما وقّع جوميسكي التماسا للمحاكم الفرنسية يقول فيه انه لايجب وقف فورسن عن عمله التدريسي في جامعة ليون، او اتهامه بجريمة

«تزوير التاريخ» بسبب ارائه غير المألوفة عن الهولوكوست الاضطهاد النازي لليهود». ويقول جوميسكي في هذا الخصوص: «ليس للفرنسيين تقاليد حول حرية الكلام. لقد طلب الي ان اكتب كلمة موجزة عن حرية الكلام وقد فعلت مذكراً بعبارة فولتير الذائعة الصيت التي قالها لكاتب تهدده الرقابة: «انني امقت ماتكتب ولكني مستعد للتضحية بحياتي كي اجعل استمرارك في الكتابة ممكناً». لقد الحق فورسن فيما بعد كلمة جوميسكي دون استئذان كاتبها بمذكرة دفاعا عن نفسه.

نددت الصحافة الفرنسية بجوميسكي لتوقيعه الالتماس، وفسرت ذلك بانه مصادقة على اراء فورسن، وانظم الامريكيون لحملة الادانة – وهكذا ارتبط جوميسكي في اذهان الناس بآراء فورسن.

لقد انصب اعتراض جوميسكي في الواقع على مصادر حقوق فورسن المدنية، وعلى اغتصاب الدولة لحق تقرير الحقيقة التاريخية. وهنا يقول جوميسكي: «ان قضية فورسن هامة حقا، بوصفها بياناً لانتصار الفاشية ولجبن المثقفين، ولانها استغلت بشتى الطرق لتقويض النقد الموجه لاسرائيل التي هي اس البلاء الحقيقي».

ان حدود جوميسكي توضح بمعنى من المعاني عبقريته. فغيظه يعطي الوقود لكتاباته التي تتدفق بحيوية نادرا ماتجدها في الصحافة الشائعة. فاذا اخفق في التمييز بين ظلال المشاعر، او اغفل وجهات النظر الاخرى فيقينا ان هناك من يصحح الخطأ. ويمكننا ان نتمنى ان يكون اكثر رقة ولكن شريطة ان يكون لكلامه تأثير اوسع ولكن غيظه لايمكن ان يكتم فهو بعض منه.

حين دعت جامعة كيمبرج جوميسكي عام ١٩٧١ لافتتاح سلسلة (محاضرات رسل)، اهتبل صاحبنا الفرصة لامتداح برتراند رسل وهو فيلسوف مناضل ايضا، بوصفه واحدا «من القلة الذين اظهروا في هذا القرن البهاء الذي يمكن ان تحققه الحياةالانسانية عن طريق الابداع الفردي والكفاح من اجل الحرية». كما بيَّن جوميسكي بحدة ان رسل لم ينج من «القمع والتشويه المخزيين» ومن «شتم المدافعين عن عنف الدولة الاجرامي».

ذهبت ذات يوم الى مدينة فيرمونت لتناول الغداء مع جوميسكي. كان يوقّع دون كلل على نسخ من كتبه في مكتبة تقدمية، وكان يجيب بتفصيل دقيق على اسئلة سمعها آلاف المرات وكأنه لم يسمعها من قبل. وعندما انتهى اخيرا ذهبنا للغداء في مطعم رخيص. حين وصلنا الى احد مناطق العبور، كان الضوء الاحمر مضيئا، ولكن الشارع كان خاليا، كما هي الحال عادة في مدينة فرمونت. بدأت انا بالعبور بخفة ولكني ادركت فجأة ان جوميسكي لم يتحرك. شعرت بالحرج ثم رجعت لانتظر الى جانبه حتى ظهر الضوء الاخضر.

فيما بعد فكرت بتصرف جوميسكي هذا، فهو لم يكن شيئا ليس بذي بال. انه رجل عميق الالتزام بالقانون والنظام وبفكرة العالم الذي تمارس فيه الحرية الانسانية في سياق من الحدود المتفق عليها بعقلانية. ان الذي يثير حفيظة جوميسكي هو الاسلوب الذي يسلم به مخططونا بقدرة امريكا على التصرف بالطريقة التي تختارها دون الالتفات الى محاكم القانون الدولي. والأسوا من ذلك لايشعر هؤلاء المخططون بالذنب عند استخدام بلاغة عصر التنوير المقدسة وحديثها عن الحرية والمساواة وذلك ذريعة ليس الاّ.

اما في فكر جوميسكي فعصر التنوير لم يحقق وعوده بعد. وكما ينظر اليه نقاده، فحنينه هذا هو احد الاسباب التي تجعل منه شيئا عنيفا غير مجدٍ، ومفكرا جسورا يساجل حول مواقف هي من التطرف بحيث يصعب ان تتوافق مع ما هو مألوف. وربما يكون موقفه سليما، وفي هذه الحالة يكون العلاّمة قد سبق عصر العقل القادم.

مفهوم «الصورة» في الموروث العربي القديم

د. ناصر حلاوي
كلية التربية الاولى (ابن رشد)

لم يكن النقد العربي الحديث ليعنى بالصورة مصطلحاً نقدياً او بلاغياً قبل النصف الثاني من القرن العشرين. ومع انه لايمكن تحديد فترة ظهور هذا المصطلح في كتاباتنا النقدية، الا انه يمكن القول ان ظهوره تزامن مع بدايات الشعر الحر، وربما تخلف عنه قليلاً. فحيث لم يجد نقاد الشعر الحر ودارسوه ومؤرخوه في الموروث القديم مايسعفهم في دراسة بعض مظاهر هذا البناء الشعري الجديد، اتجهوا الى الكتابات الغربية مباشرة او عن طريق الترجمة، وتلقفوا منها المصطلح.

- ١ -

لقد فرضت طبيعة الشعر الحر على الناقد الادوات النقدية اللازمة لتحليله ودرسه.. وهي نوعان.. نوع استمده من الموروث واعني به مصطلحات الدراسة الوزنية الايقاعية، وآخر استمده من الغرب واعني به مصطلح الصورة والبناء ومالى ذلك. وليس معنى هذا ان مصطلحات الدراسة الوزنية والايقاعية عربية خالصة، كما لايعني قولنا ذاك ان مصطلح الدراسة الفنية البنائية غربية خالصة. الذي نريد قوله ان مصطلح (الصورة image) لفت انظار الدارسين، بسبب التأثيرات الوافدة، واستهوى النقدة والقراء معاً. فاستخدم باسراف اذا صح التعبير. والحق ان المؤرخ الادبي ليدهش من كثرة الدراسات التي اجريت في هذا الموضوع على الصعيد الجامعي وغير الجامعي ايضاً.

ولسنا بالطبع ـ هنا ـ في معرض احصاء هذه الدراسات. ولكن اي قارئ لها لايمكن الا أن يتنبه الى محاولات هذه الدراسات الجادة والمخلصة للبحث عن جذور هذا المصطلح في نقدنا القديم. وماتوصلوا اليه امر لايستهان به، وهو جدير بالاعتبار. الا ان هذا لايمنع بالطبع ان تكون هناك محاولات لفحص نتائج هذه الابحاث.

لقد اكتشفت هذه الدراسات أن في تراثنا النقدي والبلاغي، وفيما هو خارج نطاق هذين الميدانين ايضاً، مايشير الى استخدام القدماء للفظة (صورة) ومشتقاتها كالتصوير والتصور الخ.. وقد سعت هذه الابحاث، بعد هذا الاكتشاف، الى استخلاص نتيجة مفادها ان النقد القديم عرف الصورة بدلالتها الاصطلاحية المعاصرة ولذلك اصبح ضرورياً ان توضع هذه النتيجة موضع الفحص.

ولعله قد آن الاوان ان نحدد بالضبط ماذا كان النقد القديم قد استخدم لفظة (صورة) بدلالة اصطلاحية معاصرة، ام انه استخدمها بدلالية اصطلاحية اخرى، اذ لايكفي القفز الى النتيجة التي المعنا اليه قبل قليل لمجرد ورود اللفظة في التراث النقدي. فقبل هذا ينبغي ان نتحقق من امرين اساسيين: اولهما متى استخدمت لفظة (صورة) في النقد والبلاغة العربيين. وثانيهما مادلالتها الدقيقة في السياق، او السياقات، الذي وردت فيه.

وقد يدهش بعضهم من طرح هذه المسألة.. لان اللفظة (صورة) عربية خالصة ويضمها اي معجم عربي. كما وردت مادة

(ص، و، ر) في القرآن الكريم ست مرات كما انها تستخدم في غير القرآن الكريم من نصوص بدلالات الشكل والهيئة[١].

- ٢ -

قد نستطيع العثور على المصطلح في التراث النقدي والبلاغي قبل نهاية القرن الثاني للهجرة. وتعليل هذا ان المصطلح تسرّب الى الفكر النقدي والبلاغي في بواكير عصر الترجمة.. وبالتحديد من خلال كتب الفلسفة والمنطق. لان المصطلح، بكل بساطة، فلسفي وتسرّب الى النقد والبلاغة بهذه الدلالة. واذا كان الجاحظ قد استخدم لفظة (تصوير) في قوله المشهور (فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير)، فينبغي ان نتذكر ان الجاحظ المعتزلي المتكلم توفي عام ٢٥٥ هـ في الارجح. اي انه بلغ نضجه الثقافي والفكري في النصف الاول من القرن الثالث.

وقد اقترن مصطلح (الصورة) في الكتابات الفلسفية بمصطلح مادة. وشكل هذان اللفظان ثنائياً نجده على الدوام في كتابات الحكماء والمتكلمين والفلاسفة والمناطقة على مر العصور. نجده، على سبيل المثال، عند الكندي (سنة ٣٥٨) في رسالته (الحدود والرسوم)، وعند الخوارزمي (سنة ٣٨٧) في رسالته (الحدود الفلسفية) وعند ابن سينا (سنة ٤٢٨) في رسالته (الحدود) وغيرهم[٢]. كما نجده في رسائل اخوان الصفا. ولكي لايكون الحديث اشارة دون دليل، نستعرض بعضاً من اقوال هؤلاء في معنى (صورة). وسنكتفي بما هو واضح الدلالة، لايعتوره شك او لبس.

والاصل في علم الطبيعيات عند اخوان الصفا معرفة خمسة اشياء: الهيولى والصورة والحركة والزمان والمكان[٣]. وبين هذه الاشياء الخمسة ترتبط الصورة بالهيولى دائماً. لان الاخير (كل جوهر قابل للصورة)[٤]. ويريدون بالصورة كل شئ او نقش يقبله الجوهر. واختلاف الموجودات انما هو اختلاف بالصورة لا بالهيولى[٥]. ويرى اخوان الصفا ان الهيولى كم والشكل كيف. والكم الذي هو جسم، يقبل الكيفية التي هي شكل كالتدوير والتثليث والتربيع وغيرها من الاشكال. وبذلك يكون الجسم مخصوصاً يشار اليه[٦] ولذلك فالجسم ذو الشكل افضل واشرف من كونه ساذجاً[٧]. ان الكيفية هي صورة من الكمية. ويمكن ان يكون الشئ كماً وكيفاً في الوقت نفسه. فهو كيف لما قبله كم لما بعده. مثال ذلك ان القميص صورة (كيف) في الثوب (الذي هو هيولى، اي كم). كما ان الثوب صورة (كيف) في الغزل (الذي هو هيولى وكم). والغزل صورة في القطن، والقطن صورة في النبات.. الخ[٨]. وهكذا الى ان نصل الى الجوهر الاول، او المادة الغفل.

ويعرف الخوارزمي الصورة في الفصل الثالث الموسوم بـ«في الفاظ يكثر ذكرها في كتب الفلسفة»، من كتابه (الحدود الفلسفية) بالقول (والصورة تسمى الشكل والهيئة والصيغة). ويسبق هذا التعريف قوله عن الهيولى بانها (المادة والعنصر والطينة)[٩]. ويقول قبل ذلك ايضاً (الصورة هي هيئة الشئ وشكله التي تتصور الهيولى بها. وبهما معاً يتم الجسم. فالجسم مؤلف من الهيولى والصورة، ولاوجود لهيولى تخلو عن الصورة الا في الوهم. وكذلك لاوجود لصورة تخلو من الهيولى الا في الوهم)[١٠].

وقد قابل النقد والبلاغة مصطلحي الهيولى والصورة بمصطلحي المعنى واللفظ. ولم يفت هذا عن انظار الباحثين المعاصرين. فالدكتور شكري عياد يشير الى ان مشكلة اللفظ والمعنى في النقد والبلاغة العربيين وضعت وضعاً جديداً. وحدد المراد بالمعنى واللفظ بحيث يفهم منهما المادة والشكل او المحتوى والصورة، واللفظ صياغة والمعنى هو اصل المعنى الذي يمكن ان يقع في صور مختلفة. ولكنه لايقوم بنفسه بحال. والفكرة هنا شديدة الارتباط بفكرة المادة والصورة في الفلسفة الاولى. فكما أن الهيولى لاتنفرد عن الصورة فكذلك المعنى لاينفرد عن صورة مايوضع فيها. مثلما لانستطيع ان نتخيل مادة الذهب دون صورة متلبسة بها من سبيكة او خاتم او قرط.. فالصورة هي الصياغة الجميلة التي تجعل الكلام شعراً.[١١] والاشارة هنا في تفسير فهم قدامة ابن جعفر لمصطلح (صورة) وعبد القاهر الجرجاني ايضاً.. ويراه الباحث اقرب الى رأي ابن سينا.

اما د. عاطف جودة نصر فيعتقد ان المشتغلين بالبلاغة والنقد اثاروا مشكلة اللفظ والمعنى في ضوء هيلومورفية ارسطية عنيت بتحديد العلاقة بين الهيولى والصورة.. وقد كان لمذهب ارسطو في هذا أثر عميق في شئ غير قليل من تراث الثقافة العربية.. فقد نقله العرب من مجال الطبيعة الى مجال الشعر ونظريات النقد القديم[١٢].

- ٣ -

الثنائية القائمة في الطبيعة باسم الهيولى والصورة، هي نفسها القائمة في الانسان باسم الروح والجسد وفي الادب باسم اللفظ والمعنى او المحتوى والشكل. والمهم ان هذه المصطلحات تداخلت فيما بينهما وصار يطلق على اللفظ والمعنى من باب التشبيه، اسم الجسد والروح والصورة والهيولى.

وقد كان الآمدي الناقد واضحاً كل الوضوح في هذا الشأن. فقد اشار الى ان صناعة الشعر لاتجود الا بأربعة: جودة الآلة، واصابة الغرض، وصحة التأليف، والانتهاء الى تمام الصنعة.

وهذه الخلال الاربع ليست في الصناعات فقط وانما هي

موجودة في جميع الحيوان والنبات[١٣]. ويمضي الى القول إن الاوائل ذكروا ان كل موضوع يحتاج الى علة هيولانية وهي الاصل، وعلة صورية وعلة فاعلية وعلة تمامية. فالعلة الهيولانية هي المادة التي بها يتشكل الشئ ويأخذ صورته التي هو عليها. وبالنسبة للشعر فالالفاظ هي العلة الهيولانية وتأليفها لتحقيق الغرض المقصود هي العلة الصورية[١٤]. فالصورة بهذا المعنى هي الشكل الذي تتخذه الالفاظ لتؤدي المعنى. وقد عرضنا لرأي الآمدي لان ارتباط لفظة (صورة) بأصولها الفلسفية واضح. مع ان دلالتها كانت قائمة في كتابات ابن طباطبا الذي يستخدم لفظة صورة للدلالة على الجانب اللفظي ـ الشكلي للمعنى. فالشاعر عليه أن يلبس المعنى (مايشكله من الالفاظ حتى يبرز في احسن زي وأبهى صورة)[١٥]. وفي الشعر تفاوت وتفاضل واختلاف (كاختلاف الناس في صورهم)[١٦]. وليس في هذين النصين، وغيرهما، مايدل على ان ابن طباطبا يستخدم لفظة صورة بغير معنى الشكل.

وقد تبدو دلالة اللفظة (صورة) مضللة بعض الشئ عندما تأتي في مقام الحديث عن التشبيهات والاستعارات اذ ينصرف ذهن الباحث ان المراد بهذا اللفظ الدلالة المعاصرة لها. في حين ان الامر، هنا، لايختلف عن الامر في المقام او السياق الذي عرضنا له سابقاً.

قسّم ابن طباطبا التشبيه الى خمسة انواع[١٧]

١ـ تشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة

٢ـ تشبيه الشئ بالشئ لوناً وصورة

٣ـ تشبيه الشئ بالشئ صورة ولوناً وحركة وهيئة

٤ـ تشبيه الشئ بالشئ معنى لاصورة

٥ـ تشبيه الشئ بالشئ حركة وهيئة

ان النظر الى هذه التقسيمات بمعزل عن شواهدها وامثلتها لايكشف عما يريده ابن طباطبا بدقة. ذلك ان هذه التقسيمات تقوم على النظر الى مايجمع المشبه بالمشبه به وهو مايطلقون عليه أسم (وجه الشبه)، الذي قد يكون اللون او الشكل او الهيئة او الحركة.. وقد تكون هذه مجتمعة كما هو الحال في النوع الثالث.

كما هو الحال في بيت ذي الرمة:

مابال عينيك منها الماء ينسكب

كانها من كلّ مغربةٍ سرب

فوجه الشبه هنا شكل الدمع المستدير (اي صورته) ولونه وحركته وهيئة انسكابه. وقد نلاحظ ان ابن طباطبا جعل الصورة (الشكل) جانباً واحداً من جوانب الشئ الموصوف. فالى جانب الصورة (الشكل) هناك الحركة واللون. فلو ان لفظة صورة تعني.. الرسم بالكلمات، لكانت قد عنت هذه الامور مجتمعة. فالمراد بالصورة هنا شكل الموصوف دون اعتبار لأي عنصر آخر فيه.

وكان ابن الاثير يستخدم (صورة) بهذه الدلالة عينها في معرض حديثه عن نقل ابيات المتنبي من النظم الى النثر فقال (وقد جئت بهذا المعنى على وجه آخر وابرزته في صورة اخرى)[١٨]. اي في صياغة جديدة.

غير انه يستخدم الكلمة نفسها في موضع آخر بدلالة الحسي مقابلاً للمعنوي، عندما يقسم التشبيه الى اربعة انواع: تشبيه معنى بمعنى، وتشبيه صورة بصورة وتشبيه معنى بصورة وتشبيه صورة بمعنى[١٩]. والدليل على ذلك قول الشاعر:

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا

فتك الصبابة بالمحب المغرم

فشبه فتكه بالاعداء (وهو امر حسي) بفتك الصبابة (وهو امر معنوي). وهو يعد هذا القسم الطف الاقسام لان الشاعر (نقل صورة الى غير صورة)[٢٠] ولاحظ انه لم يجعل (فتك الصبابة.. الخ) صورة، لانه استخدم لفظة صورة بدلالة الحسي وغير صورة، او المعنى، بدلالة المعنوي. وكان البلاغيون قد نظروا الى التشبيه من الزاوية نفسها والقسمة عينها، ولكنهم كانوا اكثر وضوحاً من ابن الاثير. فالقزويني[٢١] يتحدث عن تشبيه المعنوي او المعقول بالمعقول وتشبيه الحسي بالحسي.. وتشبيه المعقول بالحسي.. الخ.

ـ ٤ ـ

وقد اسرف المحدثون، ولسنا بحاجة الى توثيق هذا بالنصوص فهي كثيرة، تجدها في اية دراسة عن الصورة الشعرية او الصورة الفنية الادبية..، أقول أسرفوا في اقتباس عبارة الجاحظ المشهورة (انما الشعر صياغة وضرب من التصوير) وفهموا منها أن الجاحظ قرن الشعر بالتصوير ولااظن هذا ينسجم مع تفكير الجاحظ بوجه عام في اللغة والنظم. ولانفهم من لفظة (تصوير) هنا غير الصياغة واسلوب التعبير. فالشعر عنده صياغة ونظم. وقد حَسَم ـ قديماً ـ عبد القاهر الجرجاني ماأراده الجاحظ بعبارته تلك بأن شرح ماالمقصود بالتصوير او الصورة.. كان هذا في نص مهم له لابد من اقتباسه بالكامل «واعلم ان قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الاجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيُّن انسان من انسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذه لاتكون في صورة ذاك، وكذلك كان الامر في المصوغات، فكان، تبيُّن خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في احد البيتين وبينه في الآخر

بينونة وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. ويكفيك قول الجاحظ، وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[٢١].

وفحوى هذا النص:ـ

١ـ ان الاجناس، الاحياء والجماد، تختلف فيما بينها بخصوصية تكون لهذا دون ذاك. كما يختلف انسان عن انسان او خاتم عن آخر.

٢ـ ... ويعبر عن هذا الاختلاف بلفظة (صورة).

٣ـ وهذه اللفظة مستعملة مشهورة عند العلماء كالجاحظ

ولو سألنا مثلاً انفسنا كيف تختلف صورة عن اخرى؟ لكان الجواب بالصياغة واسلوب التعبير وطريقة النظم.. أي بشكل العبارة. وهذا الفهم يتماشى ونظرية الجرجاني في النظم. ذلك ان اختلاف النظم يؤدي بالضرورة الى اختلاف المعنى. اما اختلاف الافراد، الذي عبر عنه الجرجاني بعبارته (البنيوية بين آحاد الاجناس)، فيما بينهم فبأشكالهم، كما أن اختلاف المصوغات بأشكالها. والمتتبعون يعلمون أن علماء البلاغة لايرون الفضل والمزية في الكلام لمادته وإنما لطريقة نظمه. ويقول الجرجاني في موضع آخر. إن العلماء (جعلوا كالمواضعة فيما بينهم ان يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى)[٢٢]. وعندما يتحدث الجرجاني عن قول النقاد، في موضوع السرقات، ان المتأخر اخذ المعنى من المتقدم وكساه لفظاً من عنده.. فالمراد بقولهم هذا (عبارة عن صورة يحدثها الشاعر او غير الشاعر للمعنى)[٢٣] أي طريقة نظمه وصياغته.

اما في كتاب (اسرار البلاغة) فالجرجاني يستخدم لفظة (تصوير) بالمعنى نفسه. فالمعاني منها الشريف ومنها غير الشريف. وجل المعول في شرف المعاني على ذاته (وان كان التصوير قد يزيد من قيمته ويرفع من قدره).. ومن المعاني ماهو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها قيمة تغلو ومنزلة تعلو مادامت الصور محفوظة عليها لم تنتقص...[٢٥]

فالصورة والتصوير في هذا السياق يراد بهما الشكل. فمن المعاني ماهو شريف في جوهره مهما تعاقبت عليه الصور، اي الاشكال، ومن المعاني ماهو عجيب في صناعته وصوره. فقيمته من الصنعة التي فيه وليس من المادة التي وقعت عليها الصناعة.

ليس من شك في ان مجيْ لفظة (صورة) في الموروث القديم بدلالة الشكل مرة والصياغة والنظم مرة ثانية والمعنى الحسي مرة ثالثة ينفي عنها ان تكون دلالتها اصطلاحية واحدة وبمعنى الرسم بالكلمات ذي الطابع الحسي المعبر عن تجربة او عاطفة. هل يعني هذا ان الموروث النقدي والبلاغي القديم لم يعرف «معنى» الصورة؟ او انه عرفه واستخدم مصطلحاً غير المصطلح الذي شاع في الكتابات النقدية المعاصرة؟

والجواب على مانظنّ ان النقد القديم عرف الدلالة ولم يعرف المصطلح. فالنقد القديم كان واعياً تماماً ان الصورة عماد الشعر وقوامه. ولم يكن بحاجة الى مصطلح (الصورة) ليدل على ذلك.لقد كان في مصطلح (تشبيه) او استعارة او (كناية) او (مجاز) مايكفي للتدليل على ان الشاعر مصوِّر ورسّام. لقد درس النقد القديم (صورية) الشعر او طبيعته التخيلية من خلال مصطلحات علم البيان على نحو خاص ومصطلحات علم البديع بوجه عام. ولم يكونوا بحاجة الى مصطلح واحد. لاسيما أن هذا المصطلح (الصورة) دخل النقد والبلاغة من باب الفلسفة والمنطق واكتسب دلالته منهما. وارتبط بمباحث اللفظ والمعنى اكثر من ارتباطه بمباحث علم البيان او البديع.

ولسنا بالطبع في معرض حسم هذه المسألة نهائياً. لان هذا يقتضي جرد النصوص التي وردت فيها لفظة (صورة) ودراستها دراسة وافية تأخذ في الاعتبار السياق الذي جاءت فيه

الهوامش

١ـ كامل حسن البصير. بناء الصورة الفنية في البيان العربي (بغداد ١٩٨٧) ١٩، ٢١ ـ ٢٥

٢ـ انظر كتاب د. عبدالامير الاعسم. المصطلح الفلسفي عند العرب. (بغداد ١٩٨٠).. ففيه هذه الرسائل و غيرها وبتحقيق علمي دقيق ودراسة واسعة.

٣ـ رسائل اخوان الصفا (طـ دار صادر. بيروت) ٤/ ٥

٤ـ المصدر السابق ٤/ ٦

٥ـ المصدر السابق

٦ـ المصدر السابق ٤/ ٧

٧ـ المصدر السابق ٤/٩

٨ـ المصدر السابق

٩ـ المصطلح الفلسفي عند العرب ٢١١

١٠ـ المصدر السابق ٢١٠

١١ـ فن الشعر (دار الكاتب العربي. القاهرة ١٩٦٧) ٢٥١، ٢٥٢

١٢ـ الخيال مفهوماته ووظائفه (القاهرة ١٩٨٤) ١٦٣، ١٧٤

١٣ـ الموازنة. تحقيق احمد الصقر (القاهرة ١٩٦٥) ١/ ٤٠٢

١٤ـ المصدر السابق ١/ ٤٠٣

١٥ـ عيار الشعر. تحقيق د. طه الحاجري و د. محمد زغلول سلاّم (القاهرة ١٩٥٦) ٤

١٦ـ المصدر السابق ٧

١٧ـ المصدر السابق ١٧ ـ ٢٢، ١٩ ـ ٢٠ طبان

١٨ـ المثل السائر تحقيق د. احمد الحوفي و د. بدوي طبانة (القاهرة ١٩٦٠) ١/١٣٥

١٩ـ المصدر السابق ٢/ ١٣٠

٢٠ـ المصدر السابق

٢١ـ الايضاح (ط بالاوفست بغداد) ٢/ ٢١٩ وما بعدها

٢٢ـ دلائل الاعجاز تحقيق محمود شاكر (القاهرة ١٩٨٤) ٥٠٨

٢٣ـ المصدر السابق ٣٤٦ نقلاً عن د. ابراهيم سلامة. بلاغة ارسطو بين العرب واليونان. (القاهرة ١٩٥٢) ٣٨٩

٢٤ـ المصدر السابق

٢٥ـ اسرار البلاغة (طـ المنار) ١٩ ـ ٢٠ نقلاً عن د. شكري عياد. فن الشعر ٢٤٠

الشعر والاسطورة

مقالة في ديوان «عبدالله والدرويش»

د. ياسين الايوبي

* يتكون ديوان «عبدالله والدرويش» (بغداد، ١٩٨٠) لياسين طه حافظ من مجموعة قصائد قصار شبه مستقلة، ولكن متكاملة مع بعضها البعض لتشكل ملحمة الانسان مع القضاء والقدر، من جهة ومع نفسه الامّارة بالسوء والتائقة الى الخير والسكينة.. من جهة ثانية.

الديوان لايخرج عن الشعر المأساوي الذي يؤلف معظم شعر ياسين ويصوّر همومه ومواجهاته الرئيسية مع الاحداث الذاتية والقومية..

وقد شاء الشاعر ان يدخل مع نفسه في صراع التحدّي المصيري الوجودي. فوجد ضالّته مع حكايات «الف ليلة وليلة» فرآها مصادفة في احدى المجلات المصرية ـ المجلّة ـ مترجمة عن الالمانية والفرنسية، وبطل هذه الحكاية تاجر عربي يدعى عبدالله، وقد اقام راضياً عند الينبوع في الصحراء ليستريح، ومن حوله كانت إبله ترعى، وعدتها ثمانون بعيراً، وهي كل ماكان يملك.. هنالك وصل الى نفس الينبوع درويش كان يمشي على قدميه ومعه عصاه. فسلّم كلاهما على الآخر، وجلسا معاً يتناولان الطعام ويمتدحان ماء الينبوع ويحمدان الله. ثم قال الدرويش في النهاية كلاماً خطيراً وفحواه ان في المكان كنزاً ثميناً لايعرف مداه ولاتنفد مجوهراته. واقترح الدرويش على عبدالله ان يعطي هذا الأخير، الأول، نصف جماله فيحمّلها ذهباً لقاء ماسيحمله عبدالله بالمقابل، على النصف الثاني. فيتفقان على المناصفة.. حتى اذا تحقق ذلك، يأخذ الطمع في نفس عبدالله الذي راح يطالب الدرويش بالتنازل له من عشرة جمال من نصيبه، ثم عشرة.. الى ان اقتضاها كلها. ولم يبق عند هذا الاخير غير حُقّ من المرهم.

فسأله عبدالله عن حقيقته، فقال:

إنه اذا ماوضع على عينه اليسرى أبصرتْ مافي الارض من كنوز، وإن وضع منه على عينه اليمنى، فقدت كلتا العينين البصر. فطلب عبدالله من الدرويش ان يمسح عينه اليسرى ففعل، فأبصر تحت الارض ذهباً وماساً وزمرداً ويواقيت واحجاراً كريمة.. ثم حام الشك في صدره حول المسحة الثانية، فرغب فيها، فحذره الدرويش من مغبّة ذلك ولكن عبدالله أصرّ، فلم يكن أمام الدرويش الا ان اجابه الى طلبه، فمسح عينه اليمنى فعمي، وصاح عبدالله بالدرويش ان يصلح الأمر ويعيد بصره الى سيرته الأولى، فاعتذر الدرويش قائلاً: «انت الذي اردت ذلك، وانت الآن بين يديّ الله، وهو الذي يغفر الذنوب..»(١).

وتنتهي الحكاية ـ وفقاً لنص الف ليلة وليلة، المترجَم، بأن جمع الدرويش الثمانين بعيراً وساقها الى البصرة، بينما بقي عبدالله بائساً عند الينبوع في الصحراء، والشمس تجري لمستقر لها، وهو لايراها، وتوالت عليه الايام.. حتى مرَّ به أحد التجار، فأشفق عليه واصطحبه معه الى بغداد..

اخذ ياسين طه حافظ بهذه الحكاية ـ وكان ذلك عام ١٩٧٢ ـ وانخطف عقله، وقرّر ان يصوغ ذلك شعراً.. لكنه انتظر كل هذه المدة الطويلة، باحثاً عن النص والشكل الشعريين اللذين يعوضان عن ذلك الكلام المنظوم، ليضع فيهما فكراً انسانياً يختلف عن مفهوم «طَمَعُهُ قتله» وهو مفهوم متخلف.. حتى قُيِّض له ذلك عام ١٩٨٠ وصدر الديوان، يحمل اسم بطلي حكاية «الف ليلة وليلة، عبدالله والدرويش».

ويؤكد الشاعر ان هذا الديوان ـ وان كان أساسه من «الف ليلة..» لكنه، «كعمل لاعلاقة له شعراً ورمزاً، وطريقة او شكلاً بأي

نص عربي او اجنبي»[٢].

فما الذي حققه الحافظ مما رمى اليه؟ وماالأبعاد الأسطورية التي توصل اليها؟

هذا ماتتحدث عنه الصفحات التالية..

مدخل الديوان، سطور رمزية اسطورية، يتحدث الرقم الأول (١) عن بنت بدوية موعودة في الرمال تُبعث لتروي العطاش.. وعن عين ماءٍ حدوب على العرب تمدهم بالبرد والماء والحنين. (ص٥ ـ ٧)

ثم يأخذ الكلام منحى آخر، فيبدأ المزج بين الرمز الكوني الأزلي، والتراث الشعري الديني (ص٨) في نسيج شعري حالم يتألق فيه احساس مبكر بالمعاناة الانسانية، وصراع خفي من أجل العبور المأمول الى الضفاف الاخرى..

«انه عالم غبّرته القوافلُ
.. اتقدّم للقلب منه
والقي بهمّي في واحةٍ
اتوسد افياءها فرحاً بالحياة الأصلية» (ص٨ ـ ٩)

المناخ الأسطوري العام

وَعى الشاعر اهمية الاطار المسرحي الذي تتحرك داخله الاحداث فهيأ لها مناخاً مشبعاً بالرياح الاسطورية تهب من حين لآخرلتكسب الموضوعة الشعرية الرمزية، التأثير النفسي المطلوب، وتشيع حالاً من الترقب المتّصلة بأجواء الحكاية الخرافية ـ الرمز.. ومن هذه الرياح، الاشارات المبثوثة الى القارئ، عن الفاكهة المحرّمة:

«هل يأكل من يقتله الجوع من الثمر القاتل فاكهةً» (ص١٧)

والاشباح والاصوات، والرقص، والليل..وهي وجوه طالما حفلت بها «الف ليلة..» (ص١٩).

وعن **فتحة الباب، والزهرة السحرية** التي تذكر بخاتم سليمان، وظهور الحبيب، (ص٢٩) ويتضح ذلك أكثر، في الكلام على **الجواد الاشقر، والاضواء والحدائق.**

واذ نمضي مع الشاعر في رسم الاطار الأسطوري العام، نقع على صور يمتزج فيها التصور الشعري الخيالي، واستحضار الاشياء، وفقاً لرُقى وتعاويذ، يتعاطاها**ابطال الف ليلة وليلة**، ومنه، الى شجرة **سدرة المنتهى**، في الجانب الاقصى من الجنة التي ذكرها القرآن الكريم (ص٣٦ ـ ٣٧)

حتى نصل الى ناحية، هي بمثابة العمق الاسطوري لمناخ



ياسين طه حافظ

الديوان، ومحطة هامة من سيرة السحر المنتشرة في جنباته.. الا وهي القطعة (٣) من الفصل الثاني، **الاعتراض**، ونترك سطورها كما هي تحدثنا بنفسها عن ملامح الصورة ومعالمها الأسطورية

«الافعى تنسابُ على رمل الصحراءِ
وعندي بلسمٌ
يمحو السُمَّ
ويثلم نابَ الموتْ
السعلاةُ المجنونة من داء الكلْب
تتصايحُ، تطلب وجبَتها في الصحراء
عندي في هذي الصرَّةِ بلسم
يجعلها زيتاً
فتسيلُ على الرمل دقائق
ثم تَحوّل خيطاً من فحْم» (ص٤٥)

لكأننا في احدى جلسات المشعوذين المارقين الذين يستخدمون وسائط السحر، ويطلعون بأشياء غير معقولة.. لكن **ياسين**، يحاول ان يربط بين الامنية والأمل، وتحقيق الحلم، ولم يزل في بداية المعالجة الفكرية التي يقوم عليها ديوانه.

وما(السعلاة، والافعى وصرة البلسم) إلا رموز لجوانب الواقع الذي يسعى الى تصويره..

بطل الف ليلة وليلة، وبطل الديوان

والآن وبعد عرضنا للرموز الاولى، وللمناخ الأسطوري العام، نلتفت الى جانب آخر نترسَّم فيه الخطوط العريضة التي

جمعت بطلي **الف ليلة**، **والديوان** او فرّقت؛ مشيرين الى نقاط التفوق التي رافقت ذلك.

كان الشاعر أميناً على السياق القصصي للحدث المقتبس، فلم يقدّم او يؤخر، الا مااقتضاه التركيب الشعري وضرورات التلفيق الخرافي داخل العمل الشعري.. ولم يبتدع نتائج مصيريّة أو آثار في وجهنا المفاجآت التي يحرص عليها شعراء التراجيديا الكلاسيكيون.

وهذا قد يكون عامل إحسان في العملية الابداعية، وقد يكون عامل إساءة وسقوط، لكن **ياسين طه حافظ**، لم يكن يبحث عن نتائج من هذا النوع.. بل كان يعَيش همّاً إنسانياًوقومياً يبعث فيه قلقاً وجودياً حول مصير الفرد الذي تواجهه عاصفة التجربة العصيبة والتحول الغيبي في رحلة الثراء السريع او الانحدار السريع نحو الحضيض.

ونكتفي الآن بمواكبة بطل الشاعر في معظم خطواته، بالمقارنة مع بطل **الف ليلة**..

«البدويُّ المهموم
يتكوُم من تَعبٍ
وينامُ.. كقبرٍ» ص١٦

إنها صورة **لعبدالله** «الف ليلة»..

وكذلك المقطع رقم (١٢) ص٢٠ وفيه ذكر للاباعر الثمانين، وحيرة **عبدالله** وسط فراغ الصحراء والقفر الواسع.. وفجأة (وليس في الأمر مفاجأة درامية) يتحول الضمير من الغائب الى المتكلم.. فيوحَى الينا ان **عبدالله** هو الشاعر نفسه، وماالتلاف الضمير هنا إلا تحريكم لأديم الواقع اليابس المأزوم الذي تهتز في حناياه ظلال القصيدة.. والنفَسُ الاسطوري واضح، من خلال الحديث عن **المَسْخ والتشتّت** في الارض، **والعودة والميلاد وروح الحياة**..

«ابحثُ عن وجهي الذي افتقدت
ابحث عن نفسي:
لقد مسِخْتُ رجلاً آخر
.. ابحث في الجزيرة الصحراء
ففي ثراها وردةُ الميلاد
والروحُ
والصوتُ!» (ص٢٥)

اما شخصية **الدرويش** فلا تظهر الا في وقتها، اثناء القيلولة المُسترخية **لعبدالله** ويبدأ الحواريضفي على المشهد مسحة من الحركة والتفاعل بين الواقع والمرتجى.. ومع ظهور **الدرويش**، يأخذ الشاعر في التصرف بتصوير المشاهد، **فالدرويش** الذي رأيناه في الحكاية.. ناصحاً وهادياً الى المال والجمال والسعادة.. هو الآن، مجموعة اوصاف متناقضة، اراد منها الشاعر تخفيف عنصر الرتابة في السياق الخرافي:

«مَنْ قال لهذا الشبحِ المجرم،
الملكِ الصالح،
الوحشِ الغولْ:
انّ الرجلَ المطعونَ ستشفيه بشارة..» (ص٤٧)

وكذلك فعل في الحديث الذي يلقيه **الدرويش** الى **عبدالله**، حين جعل الرغبة تأخذ أبعاداً نفسية موغلة..

● والحديث هنا هو نفسه المروي في **الف ليلة** لكن الشاعر أرخى عليه شفافية الحلم وقشعريرة اليقين الذي يتلألأ في طيات التخيل المخضوضر..

(فالزهر له حديث، وحديثه ذو شجون، ومثله حديث النجم الصادح والشجر الفرح وهناك الومض المتقد.. الخ) (ص٥٢ - ٥٣)

ولم يكن جواب عبدالله، بالسهولة التي رأيناها هناك.. إنّ مثل هذاالكلام المعسول طالما سمعه حتى «أتلفَ الدودُ كلماته» ويبست أصداؤه.. فينادي:

«اين هذي الجحورُ التي تقتل الظبيَ
من هَضباتِ الفضاء الكبير؟» (ص٥٤)

ومضى **عبدالله**، مسترسلاً بما يشبه النقد الذاتي والبحث عن طريق الخلاص بغير الاحلام البراقة والأوهام المضيئة..

«مفرداً تضربُ في التيه، الى اين تسير؟
او لم يُرعبْكَ وحشُ الزمن؟
ماكفاكَ الموتُ في المفترق؟
إنه الوهم الذي لفّ الكثيرين ضياؤهُ..» (ص٥٥)

هذا في الفصل الاول حيث الامل المعقود والوعي الذي تراوح بين الانحسار والانتباه الى خداع المظاهر البراقة..

أما في فصل **السقوط**، والدخول في **معركة المصير** الأسود المجهول.. فقد رأينا **عبدالله يصرّ** على مسح عينه اليمنى، ولكن ليس من اجل المزيد من الثروة والتمتع، ببريق الذهب.. بل من اجل اكتشاف كنوز المعرفة الانسانية المخبأة في دهاليز الغيب.. فكان لابد من القرار الحاسم.. لابد من المغامرة في سبيل معرفة الغيب، وهي بمثابة اللغز الذي سعى اليه، ويسعى له الانسان في

جميع الحقول والميادين منذ حيرة آدم وغوايته أمام التفاحة المحرَّمة:

«هنا الأسرار تَفلتُ وهي تنسابُ
امام العين كالمجرى
وإني لم اعد اعبا فيما يحتويه
الغيبُ، كل حياتي الأخرى
هنا، هذي الحياة، الصالة الكبرى
تَفتَّحُ وسْطها الأضواء نافورةٍ
وَلَهج اشقر ينسابُ
حتى يغمرَ الدنيا..» (ص٨٠)

نوازع النفس ومخاض التحول والولادة

يُعدُّ فصل **السقوط**، أفضل ما في الديوان، لانه فصل «الشتاء» الذي تختمر فيه بذور الحياة وتموت وتولد الاشياء من جديد؛ وفيه اعنفُ التحولات واعتى الاعاصير.. وهكذا كان فصل **السقوط** الذي، هو في المنظور الفني، فصْل الارتقاء نحو عالم التأمل والنقد والبحث عن الارض الجديدة، ارض الانبياء والأولياء الصالحين.. ولكن أنّى للشاعر ذلك، والمسارُ المخطوط، شيْ قضتْ به الاقدار، وماعليه الا قلب الصفحة، ورؤية مالم يُرَ وقراءة مالم تقراه العيون في الكتب المسوّدة بكلمات مألوفة ومحفوظة مسبقاً؟..

وتبدأ النوازع في الظهور، في منتصف الفصل، وذلك بعد بلوغ مرحلة النضج، او مايعرف بمرحلة الادراك عند الانسان..

«الجبلُ العجوز فوق الرملْ
تَلتجئ القنافذُ البريةُ، الطيورُ، والافاعي
الى غضونِ وجههِ
الى شقوق الجسد المظلمة الطويلة..
الجبلُ العجوزُ
الرِّمةُ المعزولُ في اليَباب،
ماكولة غضونُهُ، ممزَّقُ الاهابْ..» (ص٧٤)

لقد شبه الشاعر الانسان - عبد الله - بالجبل الهرم الجاثم فوق الرمل، تسكنه الاهواء والنوازع والشهوات من كل صنف (القنافذ البرية، الطيور، والافاعي) ربما لأنه معزول، وفي العزلة تستيقظ النوازع الشريرة والخيّرة على غير انتظام..

«لكنهُ
الاشواكُ فوق جلدهِ تنبتْ
والخوفُ، والصفيرْ

.. وفي ظلام جوفه الأسرار والبخورْ
قد انطوى في عزلةٍ
في قشرةٍ تاكلها البثور
اقْتَربُ الآن الى كهوفهِ:
هذا الالهِ الغامض الكبيرْ..» (ص٧٥)

كان الحديث بضمير الغائب.. ثم اقترب شيئاً فشيئاً، ليكون بالمتكلم.. والشاعر، لايمكنه التواري طويلاً وراء الضمائر الاخرى.

فالأنا.. اقوى ماتكون، وهي حاسرة الرأس سافرة الوجه والقناع .

وكلما تقدمنا في مسيرة **السقوط**، ارتفعت درجة الدوار في مخاض النوازع، واتون التحولات، بمصاحبة غلالة شفافة من الحزن الرومنطيقي الهادئ، يتزود به الشاعر كلما كانت رحلته مدعاة انقباض ومحفوفة بالخطر،

«وانت حين تحملُ الاحزانَ فوق ارضكَ الجديبة
والشوقَ للمدائن الغريبة
والرغبةَ الغامضةَ الرهيبة
لتُمسكَ الضوء
لتُمسك الغزالةَ الحياه
انتَ إذن اوى
بالقفزة الفذَّة فوق الحُلْمْ
بالانفلات من شِراك الوَهْم!» (ص٨٤)

وربما كان مبعث الحزن، هذا الاصرار المتزايد لاقتحام لجج الرغبة الغامضة، الرغبة بالوصول بالتمكن من اسبابه، ولاسبيل اليها إلا بالقفز البعيد فوق الحلم وشراك الوهم.. كلا الحلم والوهمَ، بؤرة للخوف تعقبها يقظة مرتعدة، ولاسيما إزاء أحلام الكوابيس واوهام الحمقى..

ولابد من فعل يشابه فعلة (النهر والنبع والغزال والطير..) فهي كلها تتحرك دائماً نحو الغاية البعيدة المجهولة، خلف المنظور والمرتقب، الى اللامنظور، والمحتوم..

وفي حومة الصدّ والارتغاب: صدّ **الدرويش** وإثناؤه، ورغبة **عبد الله** الجامحة، يبذل، **الدرويش** محاولته الاخيرة، في اقناع صاحبه بعدم المغامرة.. ونشهد حواراً هادئاً ونسمع كلاماً أشبَهَ بدوران الارض حول الشمس، لانسمع صوتاً ولانُحس بحركة.. ولكنه إن توقف لحظة، دكت الجبال وفاضت الاودية وغطّت المياه الارض.. هكذا هي قوة الكلام الذي ينطق به **الدرويش**، ولكن سمع **عبد الله**، معّطل، وبصره زائغ وراء البريق

الوامض من بعيد فهو مأخوذ بما رأى وبما سيرى بعده:

«هذا انا الدرويش
ألقي عليكَ آخر الكلامْ
انظرْ الى يَدَيّ
اذُرُّ في الرياح
حفنةَ رمل..
هكذا تمضي
ايامُكَ الحلوةُ من يديكَ..
تنظرُ عبد الله ؟
هذي حفنة من ماء
تغيبُ في الارض..» (ص٨٦ ـ ٨٧)

لم يسلك الحافظ دربَ الوعظ، ولاجعل من بطله، خطيباً زاجراً، ينذر بالويل والثبور.. بل اتخذ من الحياة وعناصرها المنتشرة في الارجاء،، منطلق اهتداءٍ وتبصرة، ليكون ذلك أقوى أثراً وانصع بياناً..

وهذا هو عمل الشاعر الفنان .. «ان يعكس هذا الكون الذي نلمسه. ان يجعله حاضراً للانسان، ان يعطيه وجوداً جديداً ذا معنى إنساني، وان يوسع مايوحي له كل موضوع وفق الرؤية التي اراد ان يفرضها على الكون..(٣)».

فالدرويش، هنا، هو صوتُ العقل الرصين، ولكن برقة وتؤدة، والحكمة المتزنة، ولكن بشفافية. كما هو مرآة للقناعة.. الكنز بما بين يدي الانسان من نعم الوجود والحياة.. لاسبيل الى تخطي الحدود.. فالعالم ابعد من ان يحتويه عقل إنسان محدود القدرات، مبني على العجز، محكوم بالفناء.. فليتمتع بما مُنح.. والا فان كل خروج على المكان والزمان، محفوف بالخطر، والضياع..

«هذي حدودُ الموتْ
وهذه بدايةُ الحياة
وانتَ فيها نقطة الخطرْ» (ص٩٣)

لعلها اقوى اللحظات مأساوية، إنها اللحظة الحاسمة، وبعدها لاتعرف النفس مستقراً ولايعود الليل والنهار كما كانا.. إنها الجسر، ولكن الى اين؟..

ومع ذلك فعبد الله، يحسّ برعدة النهاية، ويتمخض فؤاده عن ارتعاشة غريبة، وفق الشاعر في وصفها ورصد انثناءاتها في الارجاء.. حينما قال:

إنَّ هذا ارتجافُ الوصول
وليس ارتجافاً،
انا فرحٌ
هذه..
رعشةُ الانتشاء» (ص٩٦)

النقد الأدبي وعثرات الكتابة

ليس لهذه الفقرة دور خاص في الدراسة الادبية.. فقد قمنا بذلك ـ ونخص زاوية النقد ـ في الصفحات السابقة، لأن النقد ليس شيئاً غير وصف الاثر الأدبي وتحليله واستنساخ خلاصاته..

ولكنا نرمي الآن الى تسليط الأضواء على مواضع كان لشاعرنا فيها سبق او إحسان من جانب، او تعثر وارتباك في جانب آخر.. والأمر لايخرج عن كونه موافقة أدبية لما نبتغي ان يكون، او مخالفة، قد تكون لدى دارس آخر مقبولة، والعكس بالعكس..

في نهاية فصل الاعتراض، ينداح القلم بين يدي ياسين، فتشرق صوره، وتزخر بنغمٍ واثق يرصد فيه صاحبه كيفية التصدي لأحلام نفسٍ دغدغتها ومضات النعيم، وتألق الزمان، وريعان الصِّبا الناشب في عرض الافق البعيد، وإذا به ينتفض في اعماقه. ويخاطب أنثى، قد تكون «النفس الانسانية» وقد تكون الامة العربية التي يحلم بولادتها عظيمةً شامخة لذلك نجده يهزأ بما يتراءى له ويبرق في البعيد.. فحلمُ الولادة دربٌ طويلة، فيها الغَرَق ـ اي الموت والحرائق.. وفيها جهد المزارعين والصيادين عبر العصور:

«كي اراكِ كما انتِ يلزمني ان اتابعَ
سلسلة من دروبٍ وازمنةٌ من حرائقْ
كي اتابع بعض صفاتك يلزمني انْ
اواجة سيرة كل البساتين
وتاريخَ كل الحدائق
فهل اتمكن من وصل وجهي بشطآنك
الخضر؟» (ص٥٩)

ويصل الرفض، او الصمود الرافض الى اقتفاء رواسي الصخر، واضواء القنديل وزخرف الحروف النابضة بالحياة، وهبوب الريح بعد طول ارتخاء.. فإن ذلك مثار اقتداء واستقواء بصورة او بأخرى،

«صخرةَ هذا السبسب الصامدة
مَن يملك الازميل
والامنَ والقنديلْ
لكي يخطَّ ها هنا كتابة

يُسيلَ عبرَ زخرفِ الحروفْ
حيرتَهُ، عذابَهُ..» (ص٧٣)

فالسَّبْسَب، كنايةٌ عن الارادة القرية التي تصنع المعجزات..

والازميل، كنايةٌ عن الكفاح والبحث المضنك المبدع

والقنديل.. الطمأنينةُ والثقة، ثم الايمان الذي يضيئ ظلمات اليأس.. كلها تصنع الفعل الذي هو الكتابة التي بدونها لايكون هناك قيمة لشئٍ..

لذلك رأينا عبدالله - الانسان - يحكم قراره، ويطلقه صرخة في وجه كل الحيارى والمغلوبين على إرادتهم ورغابهم الوجوديّة الطاغية:

«اني لم اعد مَيتاً
يَظلُّ وتعبرُ الدنيا
بحقِّكَ ايها الدرويشُ هَبْني الفرحةَ الريّا
ومُرَّ بكفِّكَ - الرحمةْ
وامسحْ عيني اليمنى
فليست حكمةُ الحبِّ
بان ابقى هنا ميتاً وتعبر حولي الدنيا..» (ص٧٧)

موقفنا هنا، التأييد لهذا الرفض الوجودي الساخر، لأنه ينطوي على معنى التجاوز والتخطي، لاالتهور والعبث الصبياني.. ونرى ان ياسين طه حافظ يطرح مشكلة مزمنة لانملك نحن، ولايملك هو حلّها.. لكنّه يفتح امامنا كوى لتأمل الوجود والبحث عن منافذ نطل منها على عالم آخر فنعرف ونقارن. وهذا وحده مجال تقدير وسبيل رضى، لأن الشعر لم يكن عند الشاعر قوالب قصصيّة غنائية. او شطحات تأملية لانخرج منها بطائل، بل، انتابه شئٌ من اليقظة الفكرية الفلسفية التي تشكل مع الشعر لبنة هي من اقوى عناصر الجودة في العملية الشعرية..

كما نؤيد «رحمانيّة» هذه الكف التي تعرف مسبقاً انها حاتفة (من الحتْف أي الهلاك) وان نهايتها وخيمة مابعدها وخامة..

ومع ذلك فقد أدخل اليها الحافظ رحمةً، تذكر «بالبرد والسلام» اللذين أنزلهما الله سبحانه وتعالى الى نار ابراهيم الخليل..

وفي ذلك، جرأة على تغيير معاني الحكاية الشهرزادية، او على الاقل، تفسير آخر للحدث الدرامي الاقوى في الحكاية.. فليست حكمة الحب (حب الحياة والقناعة بنعمها) ان يقعد المرء على قارعة الطريق يلتمس مصيره الرتيب مع نهاية النهار فيأوي الى مسكنه ويغلق بابه على نفسه.. تلك هي حركة الحيوان الذي لم يرزق لاعقلاً ولاإرادة، وفعله محتوم، ومحكوم بغريزة حب البقاء ولاشئ أكثر من ذلك..

«فالرحمة» هنا - وبعامة تقريباً - ليست شيئاً خارجياً موضوعياً.. إنها شعور داخلي يومض في أعماقنا فيورثنا القرار والأمان، كائناً ماكانت النتائج خارج ذواتنا.. وهاهو عبدالله ينعم بفرح داخلي لاحدود له، من خلال حوار داخلي تراجيدي يملأ كيانه، فما ينطق عن هوس او يسلك درب العقارب..

ماهمّه إن حصد الجمر في نهاية المطاف؟ فالقصد من الحصول على الذهب أكبر من ان يكون حصولاً على مال او إنه وسيلة الحصول على الاسرار «والمعرفة الكبرى»

ستصبح ايها الكونُ
امامي اليوم نصفين
.. وسوف كما أريدُ مسارها الدنيا
اطوِّعُها!
وهذا الرمل اصنع من صحاريه
مزارعَ تنعمُ الدنيا
بأثمارٍ لها، او اصنع الجمرا!..
هي المعرفة الكبرى.. هي المعرفةُ الكبرى
سأملكها، واملك هذه الدنيا..» (ص٩٤ - ٩٥)

والملكيّة هنا.. شئٌ لايقع في نص تشريعي او قانوني منظم.. إنها شئٌ لايقدَّر بحال ولاتحده حدود، وبذلك يكون ياسين قد حقق لنفسه عالماً خاصاً داخل العالم الخرافي المرسوم في ألف ليلة.. وهذا العالم شبيه الى حد بعيد. بعوالم شكسبير وراسين حيث العواصف النفسية الهوجاء التي تهب على قاع النفس، فتغدو معها الاشياء ذات وضع أكثر ملاءمة وادخل في صميمية الابطال ونزعاتهم المحتدمة.

وليس ذلك كثيراً، على شاعر يمتلك ثقافة ادبية، عميقة، وحِسّاً باطنياً يستخدمه في كتابته كأحسن أدوات التعبير عن عالم الاسرار والرؤى الضبابية التي تتسربل بها الذات الشاعرة كلما داهمها موج عاصف..

ولعل ماهو فيه الآن - والحديث عن بطله الذي يسكن أعماقه - أكثر اللحظات استدعاءً لمثل هذا التسربل حفاظاً على «ملكية» مهدّدة بالخطر.. فليكنْ مايكون، قضي الأمر وانفجر ماءُ الجبل، فاتخذ الموقف الدرامي ذروة ابعاده المأساوية.

«هكذا؟ هل؟ نرتضيها؟
سقطةً في نَهر الدنيا: فإما
نركبُ الصمتَ، مع المجرى، فنمضي
حيث يمضي القشُّ والاسمال

نخترقُ التيّار، فالعيش عذابٌ
والنهاياتُ انكسارٌ واغترابٌ..» (ص١٠٩)

انظر معي الى هذه المسحة الفلسفية التي تغلّف المقطع الشعري، وتضعه الى جانب الاناشيد الملحميّة التي نطالعها في مأثرة **جوته**، «**فاوست**» مثلاً، او بعض رباعيات **عمر الخيام**، وفيها تمتزج **الحكمة**، **بالغنائية**، **بالطابع الفردي** الباهر..

ولكننا أمام هذا التحدي السافر الذي انتهى اليه الحافظ، لابد من وقفة مراجعة نُسائل فيهـا الشاعر عن معنى المغـامرة الكبرى التي تختلف عن كل المغامرات الاخرى.. وهو، كيف نعالج مسألة الخنوع الانسـاني، او القناعـة بواقـع الحال، والرضى والتسليم بالأمر الواقع؟.. ايكون ذلك بالقفز الى الجانب الآخر، فنعبر الضفة الى حيث لاضفاف ولاشطئان؟

وهل يتم حل مشكلةٍ، بالوقوع في معضلة؟ فنستجـير من الرمضاء بالنار؟ نطرح هذه التساؤلات، لاالنقلل من قيمة القفزة الفنية التي حققها **يـاسين** او نـرفض منطق المغـامرة العلميـة المبحرة في قاع النفس.. ولكن لكي نصل معاً الى قـرار مكين في قفزاتنا الجريئة المقدامة، ونسمو من جديد الى آفاق اخرى، فنطل على مجاري النهور وصفير الأودية وهدير الموج الصاخب..

نقـول ذلك، لأن المقطع (١) من فصـل الديوان الاخـير: **المراثي**، وقد قضي الامر، ومُسحت العين اليمنى، هذا المقطع، بدا اضعف بكثير من التهويم والتـرقب النفسيين الكبيـرين اللذين انتهى اليهما السابق. فقد بدأه الشاعر كما يلي:

«اريدُ عينيًا
اريد عينياً
انسكبت كالماء
من وجهي الدنيا..»

كنا نفضّل بـداية من نـوع آخر، كـالتململ الذي يسبق الانفجار، او التخبط الحسِّي في الحركة، تبسطه الصور الشعرية والعاطفة الخيالية المتشـابكة، عـلى هيئة الصـراع بين الرؤيـة والغيبوبة، او بين الصحو والانتباه من جهة، والغياب الانتحاري العصيب، من جهة ثانية.

أما كلامه هكذا، فهو من نوع من حالٍ من مترديـة..

ولو ابتدأ بالمقطع (٢) الآتي، كان أفضل، لأنه يصوّر حالاً ويشرح صراعاً مكشوفاً، تقول سطور المقطع (٢)

اغرقُ في الظلام!
يخنقني هذا السواد الضخم!
فاين انت ايها النورُ؟
يأيها النور الذي اريدُ.
اين انتَ؟
اين انتَ ايها النورُ؟..» (ص١٠٢)

وفيمـا عدا هـاتين المـلاحظتـين في السياق التـراجيدي والأسطوري التمثيلي التأملي، لاأرى **ياسين طه حافظ** الا شاعراً مقتدراً على توظيف الاسطورة والمضي بها الى ماهو ارقى واغنى – وانا هنا بصدد جانب واحد من الديوان، لااكثر – إذ استطاع ان يحيط بعناصر الاسطورة العربية، فينتخب منها مايخدم غرضه، من غير إخلال بالحدث البارز، ويسمو من هنالك الى مدارج الشعر يعيـد خلق الاحداث ويـأتي بنسيج جـديد، يلقيـه الى ابـطاله فتأخذهم هزة التحوّل وانتفاظة الولادة..

وقد لايكون **ياسين** شاعراً ملحمياً – وهو قـادر من خلق المناخ الشعري العارم المطلوب – وقد لايكون شاعر مـرحلة او جيل، لأنه لايسعى الى ذلك، بقدر مسعاه الى خلق العبارة الخاصة او التعبير الفني الجديد المرتبط تاريخياً بأسلوب شعري جديد سواء في البيت او في شكل قصيدة..

ولكن **ياسين** وفي «**عبد الله والدرويش**» على الاقل – تخطى ذاته وذوات عدد من شعراء جيله، حينما خاطب الانسان القانع، بأكثر من لغة وابتلاه بكثير من المواقف المتناقضة المتصـارعة؛ واوصله الى منطقة السلام التي ينشدها كل من عانى من وطأة رتابة الوجود وعدميّته. هذه المنطقة ليست في المكـان ولاهي في الزمان. بل في برزخ النفس وجزر الضمير، حيث السكينة الشاملة ولم يكن ذلك ممكناً الا بعد السقوط، والاشراف على نهاية النهاية، فاذا السقوط عامّ وشامل، وليل المأساة يلف الجميـع.. وفي كل خطوة يخطوها الساقط، يتعثر بآلاف الساقطين قبله..

والسطح الهادئ في مياه المحيط، يُخفي تحته اكواماً من الاجسام الساقطة في اعماق اليم، بعد ان كانت في أعالي البروج تمـارس صنوف السلطان والعـظمة.. فلم تقنـع، ولم تشبـع.. فاستزادت، وقفزت.. ولكن الى قرارة اليم.

ولاندري هل اقتنع الشاعر بما انتهى اليه، ام هو في سبيل القفز من جديد، عبر تجربة شعرية جديدة؟

«اكوامُ خساراتٍ يُخفيها السطحُ الهادئُ للماء
اكوامُ خساراتٍ يخفيها السطحُ الهادئُ للماء..» (ص١١٧)

الهوامش

١ – انظر ذلك بتوسع – في حاشية الديوان، بقلم الشاعر، ص١١٨ – ١٢٣.
٢ – حاشية «عبد الله والدرويش». ص١٢٦
٣ – رينيه حَبشي. مقالة بعنوان: «من رامبو الى كلوديـل». مجلة «شعر» خريف ١٩٥٧، ص٩٠

مسرح عمر النص

دراسة اسلوبية

د. فائق مصطفى
كلية التربية - جامعة الموصل

مقدمة :

ما تزال الدراسات الاسلوبية التطبيقية في اللغة العربية قليلة بالقياس الى غيرها من الدراسات الادبية، ولا سيما الدراسات الاسلوبية المتعلقة بالاجناس الادبية الموضوعية كالرواية والمسرحية، اذ يدور اغلب الدراسات الاسلوبية العربية على الشعر قديمه وحديثه.

من هنا كان منطلق هذا البحث الذي يهدف الى دراسة مسرحيات عمر النص دراسة اسلوبية بغرض تحديد سماتها وخصائصها الرئيسة التي تميزها عن مسرحيات غيره من كتاب المسرح العربي المعاصر.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا لِمَ اختار الباحث عمر النص دون غيره من الكتاب المسرحيين؟ والجواب إن عمر النص اولا اديب عربي جاد، والذي يقرأ ادبه «يجد نفسه امام ادب صادق لا اسفاف فيه ولا ابتذال، ادب يعبر باخلاص عن تجارب انسانية صادقة ورؤى فكرية عميقة، وتتوافر فيه فضلا عن ذلك كل مقومات الادب الحي من عاطفة وخيال ولغة متينة»[1] وثانياً : ان لعمر النص اسلوبا متميزا، واضح القسمات، محدد السمات، يتجلى في مسرحياته الطويلة والقصيرة ذات الفصل الواحد.

صدر للدكتور عمر النص من المسرحيات مسرحية «شهريار» في ١٩٦٦، بناها على اطار حكاية «الف ليلة وليلة»، وفيها نلقى شهريار، بعد ان اثرت فيه حكايات شهرزاد، يعذبه الشعور بالاثم، فهو يحس انه ارتكب جرما كبيرا، لهذا يقرر التنازل عن الحكم لاخيه، في الوقت الذي يعم الناس اعتقاد بان البلاء الذي اصابهم انما ياتي من تلك الاضرحة التي اقامها شهريار لدفن نسائه اللواتي قتلهن، اذ تخرج منها في الليل اشباح ترتاد الطرق المقفرة اكفانا واصواتا يخز انينها مسامع السماء، وهو نفسه اخذ يخرج في الليالي الى المقابر يتأمل ضحاياه ويتمسح بالانصاب التي اقامها. وفي احدى الليالي يضرم شاب النار في المقابر بقصد الثار لحبيبته التي كانت احدى ضحايا الملك فيوقظ الحريق ما كان راقدا في اعماق الملك فيجن جنونه ويترك القصر هائما على وجهه في البراري ليكفر عن ذنوبه، ويبحث عن اليقين حتى يلفظ انفاسه في رأس جبل.

اما الجديد في شخصية شهريار عمر النص فهو يقظة ضمير شهريار وشعوره بارتكابه اثما لا يمكن ان ينسى ابدا ولا تستطيع اية قوة على الارض ان تنزعه منه، وشعوره في الوقت نفسه بالعبث ولا معقولية الحياة وذلك لخلو حياته من اية غاية او فضيلة[2].

وأما المسرحية الثانية للنص فهي «حكاية الايام الثلاثة» «١٩٦٨»، وقد استوحى وقائعها من احداث الغزو المغولي للشام في مطلع القرن الخامس عشر الميلادي، ففي اثناء هذا الغزو تقتحم زمرة من المغول «جالوق» بحثا عن كنوزها، اذ يتناهى اليهم ماتقوله الكتب والاساطير عن لآلئ المدينة وهم في بحثهم عن الكنوز يسمعون عنها كل عجيب وغريب، فلا احد يعرف مكانها، لكنها موجودة في مكان ماترقب الغزاة، وترصد حركاتهم، وهي تسيل دما في وجوه اهل المدينة، ونسفا في ضلوع ابوابها، وقد سرقت كل عين فيها منها بريقا، ونسل كل قلب منها فرحة، وانطوى كل حجر عليها ليحميها من اعين الغرباء. يظل هؤلاء

باحثين عن الكنوز فيطرقون جميع الابواب، ويسألون كل الوجوه، ويلجون كل قبو حتى يعلموا من امرها شيئا، ثم يستدعون اعيان المدينة وبينهم كبير تجار المدينة الذي يريهم بطريقة مثيرة حقيقة الكنوز، فيقع عليهم ذلك وقع الصاعقة، وتكون فيه هزيمتهم وخذلانهم. فالكنوز في حقيقة الامر ليست الا كنوزاً معنوية تتمثل في القيم والمبادئ الروحية السامية التي تشكل اعظم ميزة لجالوق. ميزة لا يمكن ان تدانيها ميزة اخرى، فالكنوز هي ضميرها الحي، ووجدانها الثر ومثلها الاخلاقية السمحة التي تتمسك بها ولا تفرط فيها ابدا.(٣)

وللنص، فضلا عن ذلك، مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد، نشرها في مجلة «الاداب» البيروتية في مطلع السبعينات، منها «الفيلة»، و «الحقيقة كلها»، و «الليل سلطان»، و «مفاتيح غرناطة»، و «الصوت الاخر»، وهي كلها ذات نهج اسطوري وتاريخي، ونزعة انسانية تتمثل في الدفاع عن انسانية الانسان وتعرية كل ما يشين حياة الانسان من استبداد وطغيان وخوف وجهل.. الخ.

يتناول البحث بالتحليل والدراسة مسرحيات النص من حيث الخصائص الاسلوبية العامة ونوع الكلمات والالفاظ والجمل والتراكيب والصور التي يستخدمها ويؤثرها على غيرها، كما يكشف العلاقة بين لغة المسرحيات والطابع الدرامي الذي تحرص على تحقيقه المسرحيات المتقنة.

اما مفهوم الاسلوب الذي يستند اليه فهو «اعتبار الاسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الامكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل امكانات واحتمالات اخرى، وان الوسيلة الاساسية لتمييزه إنما هي المقارنة سواء اكانت مقارنة صريحة ام ضمنية»(٤).

(١)

تتسم اللغة في المسرحية بسمة خاصة تجعلها تختلف عن الاجناس الادبية الاخرى، وهي غلبة الحوار عليها، فلغة المسرحية تصاغ حتى يتحاور بها الممثلون على المسرح، اذ ان المسرحية عادة لا تكتب للقراءة بل للتمثيل. من هنا تغدو لهذه اللغة خصائص تعينها على تحقيق مهمتها، لعلّ من اهمها «ان تكون الكلمة صالحة للنطق، اي يمكن للممثل ان ينطقها، ولابد ان تكون الكلمة معبرة عن فعل يحرك احداث المسرحية، ولابد ان تحمل الكلمة صفات جمالية لكي يمكن لها ان تجذب، ولابد ان تكون اللغة مفهومة من قبل المشاهد، ولابد ان تكون مناسبة للمتكلم، ولابد ان تكون اقتصادية لكي لا تأخذ حيزا وزمنا طويلا»(٥).

والمعروف ان للحوار في المسرحية ثلاث وظائف هي السير بحبكة المسرحية الى امام، اي تطوير احداثها، والكشف عن الشخصيات، ومساعدة المسرحية من الناحية الفنية في اثناء اخراجها. لهذا ينبغي ان يحقق كل ما ياتي في الحوار هذه الوظائف الثلاث. اما الحوار الذي ياتي دون ان يحقق وظيفة من هذه الوظائف، فيكون حواراً ضعيفا مليئا بالحشو والاطناب والثرثرة الفارغة.

ان الحوار الجيد هو الحوار الواضح والمضغوط الزاخر بالمعاني والدلالات والتلميحات المختلفة، واللغة التي يستطيع بها الحوار ان يؤدي عمله هي اللغة السهلة، لا تقعر فيها ولا اغراب ولا اطناب، حتى ينطقها الممثل ويلقيها بسهولة، ويفهمها الجمهور على اختلاف فئاته دون عناء.

لكن هذه الحقيقة تغيب احياناً عن كتاب المسرحية الفصيحة، مما يسفر عن عيوب اسلوبية تشيع في حوارهم، وهو مايحول بين المسرحية وخشبة المسرح. ان جمهرة من كتاب المسرح العربي لا يميزون بين لغة المسرح واللغة الادبية، اذ تستهويهم الجوانب الجمالية للغة، فيغدو همهم الرئيس الاجادة في تحقيق النواحي الجمالية حسب أما النواحي الدرامية فتغيب عنهم، الامر الذي يؤدي الى ظهور مسرحيات هي اقرب الى القراءة والادب منها الى المسرح والتمثيل. ولعل اهم هذه العيوب النزعة الانشائية والبلاغية والخطابية والاطناب والتعقيد والتكلف والمبالغة الشديدة التي تخرج الحوار الانساني عن طابعه الواقعي.

(٢)

تنتمي لغة مسرحيات النص عموما الى الفصحى النقية التي لا تشوبها شوائب، فهي بعيدة كل البعد عن لغة الحياة الدارجة، ويبدو ان النص ينتقي الفاظه انتقاء بعد تفكير وترو، فلا يبقي بين الفاظه وماله صلة قريبة او بعيدة بالعامية، او مايوحي بالابتذال. وفي الوقت نفسه يصوغ النص جمله وعباراته على وفق خصائص وقوانين العربية الفصحى. وواضح ان النص انما يصدر في ذلك عن ثقافة لغوية واسعة واطلاع على روائع الادب العربي القديم.

والحق ان هذه اللغة الفصيحة تلائم كل الملاءمة هذه المسرحيات، نظرا لكونها مسرحيات غير واقعية لانها ذات اتجاه تاريخي او اسطوري حيث تتلاءم الفصحى مع اجوائها

وشخصياتها.

اما الطابع الغالب على هذه اللغة فهو الطابع الادبي، فاللغة هنا عموما لغة بيانية وتصويرية تقوم على التشبيه والاستعارة والمجاز، ويلعب فيها الخيال دورا بارزا. وواضح ان هذه الخاصية في اللغة تضعف النزعة الدرامية في هذه المسرحيات، كما سنرى في فقرات البحث اللاحقة.

يظهر الطابع الادبي بسيطا وعلى استحياء في مسرحية النص الاولى «شهريار»، فلا يلفت النظر الا في مواضع محددة من المسرحية :

شهريار ـ كانت عيناك فيروزتين انظر فيهما فاكاد ارى الف الف نجم تريد ان تقفز الى عيني.

جهان ـ وكان قلبي صدفة انطبقت على حبك كما تنطبق على لؤلؤة.[٦]

لكن الطابع الادبي يزيد في مسرحية «حكاية الايام الثلاثة» حتى يغلب على اسلوب المسرحية، فتستخدم الشخصيات جميعا في حوارها هذه اللغة التصويرية:

بهلول ـ المدينة ساكنة تجترّ عارها. لقد دخلها الغرباء فاتحين.

هل ترون الصديد يصبغ ارضها، هل ترون الغبار ياكل وجهها؟ كان اليوم اخضر كانه قطع من ضلع من ضلوع الربيع وكانت السماء صحوا كانها قلب ساقية عاشقة، ثم اكفهرت السماء بغتة ودفق الدم.

صوت ـ ياحفار القبور. لقد دخل الغرباء داري فقتلوا حلماً كان يشرب من غدير عيني.[٧]

ولتمييز هذه النزعة الأدبية في اسلوب النص وادراكها، نوازن ما استشهدنا به من مسرحية النص، وهذه القطعة الحوارية من مسرحية «شهرزاد» لتوفيق الحكيم :

شهرزاد ـ ليس السفر ياشهريار ما يحرر جسدك.

شهرزاد «بعد لحظة» ـ انك لم تسالني ياشهريار عما صنعت في غيبتك؟

شهريار ـ وماذا يعنيني هذا الامر.

شهرزاد ـ الم تعد بك رغبة ان تعرف من انا؟

شهريار ـ انتِ جسد جميل.

شهرزاد ـ انت تموّه عليّ.

شهريار ـ انتِ قلب كبير.

شهرزاد ـ كلا

شهريار ـ انت عقل وتدبير.[٨]

فعلى حين نلمح في اسلوب النص الصور والخيال والتكرار والالفاظ الشاعرية الموحية، نجد اسلوب الحكيم يتسم بالدقة والايجاز الشديد والالفاظ الخالية من الظلال والايحاءات.

وثمة مواقف يسمو فيها هذا الاسلوب الادبي ليقترب من روح الشعر وايقاعه. ان النص يستغل امكانات اللغة الادبية وخصائصها خير استغلال ليصور بها مواقف انسانية غير عادية حيث تتأجج العواطف وتجيش الاحاسيس. والمعروف فيما يخص المسرحية «ان انسب الطرق للتعبير الادبي عن العواطف تعبيرا تختلف صوره وطرائقه هي الطريقة الايقاعية».[٩]

ففي مسرحية «مفاتيح غرناطة» نلقى ابا عبد الله اخر ملوك غرناطة في موقف صعب جدا تصفه المسرحية بانه افجع حدث في التاريخ حيث يستقبله ملك وملكة قشتالة ليسلمهما مفاتيح غرناطة بعد ان عجز عن الدفاع عنها امام جيشهما. يقول ابو عبد الله مصورا محنته :

ابو عبد الله ـ لم يبقَ لنا الا التسليم لامر الله.

انا عار الا من ذلي. انا عار الا من حزني.

عار الا من ياس يترك صدري تابوتا لا ينطق فيه سوى الموت

ياريحا تهدم اسواري.

يابرقا يكسر مرآتي.

هذي ابوابي قد نزعت. هذه انهاري نضبت.

هذي كلماتي قد يبست.

يبست حتى لم يبقَ لها صوت.. حتى ضاع المعنى فيها..

حتى صارت احجارا ترجم اوثانا لا اسم لها

لو كنت الها

لوكانت كلماتي تخلق كونا من عدم

لو كان شبابي لم يشرب من سيل

من قيح

من جرح ينزف كالبئر

لو كان الماضي ريحا عمياء نعيد لها ضوء العينين

لوقفت بباب الحمراء

ادعوها. اوقظ فيها تاريخا لم يشبع من نوم اعمى...[١٠]

ان هذا المقطع الحواري ذا الصبغة الشعرية يكشف لنا عن اعماق ابي عبد الله وهو يقف هذا الموقف المأساوي، ويجسد محنته ومأساته المريرة. لاحظ فيه التكرار والتنويع في الجمل كالنداء والشرط.

(٣)

تقترن بالنزعة الادبية السائدة في مسرحيات النص جملة من الظواهر والملامح الاسلوبية اذا نظرنا اليها من وجهة نظر النقد المسرحي، عددناها ظواهر سلبية، لانها تعمل على الهبوط بالنزعة الدرامية اذ انها توقف الحركة المسرحية التي تعني ان يستمر الخط المسرحي متحركا لا يقف لحظة واحدة. اعني انها لا تفيد المسرحية في تطوير احداثها او الكشف عن شخصياتها.

من هذه الظواهر النزعة البلاغية والانشائية التي تعني ان ترد في الحوار جمل او صور تبدو جميلة اذا نظرنا اليها بلاغيا، لكنها دراميا تبدو زائدة لانها لا تحمل جديدا، إنْ كان ما يخص

الحبكة، او الكشف عن الشخصيات.

ان لغة النص تزخر بصور تشبيهية ومجازية تتخلل حوار مختلف الشخصيات، ويتوافر فيها مايشترطه البلاغيون في الصور البيانية، لكننا حين نمعن النظر فيها بحثا عن الوظيفة التي تؤديها، نجد انه لا وظيفة لها. اي ان هذه الصور البيانية تاتي هنا غاية في ذاتها وليست وسيلة لتحقيق غاية ما. واذا نتساءل لِمَ ترد هذه الصور مادامت لا تؤدي وظيفة، لا نجد جوابا الا اذا نقول ان النص انما يفعل ذلك لان في نفسه كلفا وشغفا بالصور، فهو يورد الصور لانه يستمتع بها :

تاميش ـ ومن هي ريحانة هذه؟
ميران ـ ابنة الامير داود
تاميش ـ اهي صبية يافعة؟ اهي امراة كهلة؟
ميران ـ بل فتاة في ريعانها. كان الربيع هجر مكانه ليقيم بين اضلاعها.
تاميش ـ وماذا تعرف عنها؟
ميران ـ انها ذكية حليمة تكاد لا تتكلم الا همسا. لها رقة الندى على شفاه الزهر وقلب اسد في اهاب ملاك..(11)

فهذه الصور المتعلقة بريحانة تبدو زخرفية اكثر من كونها وظيفية، وذلك لانها لا تحمل فيما يتعلق بريحانة، الا معلومات لا تفيد شيئا في تطوير وقائع المسرحية.

(٤)

ومن المسرحيات الاسلوبية التي تنجم عن النزعة الادبية في مسرحيات النص، النزعة الخطابية والاطناب. ويعني ذلك ان تسترسل الشخصية في حوارها وتنطق جملا متتابعة وطويلة لا تحمل جديدا، وانما تكرر المعنى او توكده. وبديهي ان هذه الجمل تشل الحركة المسرحية وتصيبها بالجمود، كما يثقل على الممثل حفظها والقاؤها، عما يودي الى ارباك فهم المتفرج.

والملاحظ ان الاطناب في المسرحيات يرتبط بالمونولوجات «الاحاديث الفردية»، التي تشيع فيها على نحو يلفت النظر، ولاسيما في مسرحية «شهريار» وتشغل عدة صفحات. ففي الفصل الثاني يرد مونولوج في اربع صفحات، واخر في الفصل الثالث في ثلاث صفحات :

شهريار ـ اتعلمين ياشهرزاد ان الرجل الذي اضرم النار في المقابر كان مستخفيا في حجرة ملاصقة لبهو العرش.. وانه سمع حديثنا حرفا حرفا؟ اتقولين لِمَ لمْ امر بالقبض عليه والقائه في غيابة سجن نتن ليجد جزاء ماجنت يداه؟ لقد اتيت من الجرائم ما يفوق جريمته فظاعة ونكرا فانى لي ان اصبح قاضيا يدمغ ويحكم بالعدل؟ لقد كان انسانا وديعا.. طيبا.. لم يستطع ان يؤذيني. كان في يده خنجر اعده لقتلي ولكنه رثى لي عندما وقعت عيناه عليّ فلم يبادر الى طعني. لقد كان في عينيه قسوة هادئة.. كانك تنظرين الى بحر ساكن تحسين ان تحت صفحته الملساء الف الف موجه تريد ان تتدافع.. ولكن هذه القسوة.. هذه القسوة الهادئة مالبثت ان استحالت الى اشفاق.. الى مشاركة.. الى حب.. اجل ياشهرزاد لقد احسست ان ذلك الانسان الذي كان يريد قتلي اخذ يحبني..(12)

وواضح ان كل مايرد في هذا الحديث الفردي سبق ان عرفه القارئ في مشاهد المسرحية التي تسبق هذا المشهد، لهذا لا يعدو ان يكون حشوا اذا حذف لما اختل بناء المسرحية.

وقد ينجم الاطناب عن كثرة المتحاورين الذين يرددون فكرة واحدة ويؤكدونها في عدة جمل:

القاضي ـ لقد جعل الناس يهربون من المدينة خوفا من الفيلة.
التاجر ـ لقد يبس العشب وخلت البيادر من زارعيها.
الاستاذ ـ ونضبت الجداول وانقطع الماء.
القاضي ـ وانكفات الاشجار الى الارض تريد ان تودعها ثمارها
التاجر ـ وانحبس المطر
القاضي ـ وخرست العصافير
التاجر ـ وماتت شجرة الليمون في بستان ابي
الاستاذ ـ وتصدعت الجدران في بيت جاري
القاضي ـ وانهتك الستر
التاجر ـ وانخرط الاطفال في البكاء
الاستاذ ـ ويبست الحروف في دفاتر تلاميذي
القاضي ـ وغدا الاثم عارا، فخلت المحاكم الا من اثالثها.
التاجر ـ اما تجارتي فقد بارت
القاضي ـ لقد خلت جيوب الناس من المال..(13)

فالجمل الحوارية هنا تدور كلها على معنى واحد يمكن ان تعبر عنه بضع جمل حسب.

(٥)

لكن عمر النص يسعى، بوسائل معينة، الى التخفيف من وقع الاطالة والاطناب والقطع الحوارية التي ترد في حواره، على نفس قارئ او مشاهد مسرحياته، فيعمد الى التنويع في الاسلوب حتى يكسر الرتابة في جمله، ويجذب القارئ او المشاهد الى حواره.

في مسرحية «شهريار» نلقى بعض اعيان الدولة وشيوخها يتحاورون حول الرجل الذي أضرم النار في الاضرحة التي اقامها شهريار للعذارى اللواتي قتلهن، على الوجه الاتي:

الرجل الثاني ـ اما يزال الرجل طليقاً؟
الرجل الرابع ـ اكبر الظن انه قد فرّ.
الرجل الاول ـ قل لي اصحيح ان الذي اضرم النار كان شبحا؟
الرجل الرابع ـ ما اغباني إنْ انا صدقت هذه الخرافة.
الرجل الاول ـ ولكن المدينة كلها تلهج بها
الرجل الثاني ـ لا حديث للمدينة الا الاشباح التي تخرج من المقابر كل ليلة...(14)

لاحظ تنوع الجمل التي يستخدمها هؤلاء في حوارهم بين استفهامية وتعجبية واستدراكية.. الخ

اما في مسرحية «الحقيقة كلها» فنجد ضربا اخر من التنويع في اسلوب الحوار، يعتمد على التقديم والتأخير والتكرار :

الغريب ـ ضيقة عيون اهل هذه البلدة، ضيقة عقول ابنائها. ترى هل نسيت هذه البلدة ان العصافير لم تزل تشتاق ان تزقزق على اغصانها؟ ترى هل نسيت ان في اعين اطفالها الف نبع تود اسراب الحساسين المهاجرة ان تغمس مناقيرها الطرية فيها قبل ان تنزح الى ارض لا يعرف مكانها احد...[١٥]

وهكذا يضفي هذا التنويع الذي يعتمده عمر النص في مسرحياته شيئا من الحيوية والطلاوة على اسلوب حواره، مما يخفف من الاثار السلبية التي تفرزها بعض الظواهر الاسلوبية التي تشيع في اسلوب المسرحيات.

ومن الاساليب التي يلجأ اليها عمر النص في اغناء اسلوبه واضفاء الحيوية عليه، اسلوب التكرار الذي يمكن ـ اذا احسن استخدامه ـ ان يغني المعنى ويمنحه ظلالا وايحاءات مختلفة.

يرد التكرار في اسلوب النص باشكال مختلفة، منها تكرار حرف وتكرار كلمة وتكرار جملة :

في مسرحية «الحقيقة كلها» يتكرر حرف «قد» مع «اللام» ست مرات في احد المقاطع الحوارية :

الغريب ـ مسكينة هذه البلدة. لقد هرب الحلم من عيونها. لقد نسيت اهدابها كيف تنسج من اساطير السماء حكاية لا فناء لها. لقد احرقت جرار الطيب. لقد ماتت السنابل. لقد اصبحت الكلمة ضجة لا تقصد إلا ذاتها. لقد غدت الفكرة ذريعة لاصوات لا معنى لها.[١٦]

ان هذا التكرار يأتي هنا ليؤكد المأساة التي حلت في هذه البلدة ويلفت الانظار اليها، ويسلط الاضواء عليها.

اما النوع الثاني «تكرار الكلمة» فيشيع في حوار المسرحيات على نحو لافت للنظر :

شهريار ـ ذنبي انني اهنت فاردت ان اطبع اهانتي على كل وجه. ذنبي انني كفرت بالاخرين فاردتهم دمى احركها كيف اشاء. ذنبي انني اردت الانسان خصما للانسان لا اخا له. اتقول لي كيف استطعت ان افعل ذلك. سلْ جندي. سل اعواني. سل السياط كم جلدا سلخت. سل السجون كم بريئا حوت. ثم الم يجن جنوني ذات يوم فاردت ان يكون لي كل يوم عذراء امتص رحيقها ليلة واحدة ثم اسلم عنقها الى القطع..[١٧]

هنا نجد تكرار «ذنبي ـ انني» و «سل»، وهو من التكرار الذي تسميه نازك الملائكة «التكرار اللاشعوري»[١٨]، الذي يجئ في سياق شعوري كثيف يبلغ احيانا درجة المأساة. فشهريار انما يعبر بالتكرار تعبيرا بليغا عن تأنيب الضمير الذي سيطر عليه ويكون محور المسرحية. انه يصور ذنبه الكبير المتمثل في قتل مئات العذارى بعد اكتشافه خيانة زوجته.

واما تكرار جملة فيرد ايضا في حوار المسرحيات. مثال على ذلك مانجده في مسرحية «الليل سلطان». يقول بطل المسرحية في نهاية المسرحية :

الرجل ـ نعم. لقد عرفتها. لقد عرفت الكلمة التي تهزم الظلمة. لقد عرفت الكلمة التي تجعل هذه السجون خرابا. لقد عرفت الكلمة التي تزرع في كل بيت قمرا صغيرا. «يتوقف عن الكلام لحظة، ثم يصرخ صرخة مدوية عالية «لا. لا. لا. اقول للظلمة لا. اقول للخوف لا. اقول للياس لا. اقول للضغينة لا. اقول للسواد لا. لا. لا. لا...[١٩]

ان تكرار جملة «لقد عرفت الكلمة» انما يعبر عن فكرة المسرحية الرئيسة. ففي هذه الجملة يكمن السر الذي اكتشفه البطل اثناء محنته، وهو معتقل في مملكة الظلام. لقد وجد خلاصه في كلمة «لا» في الثورة على الظلام والقهر.

(٧)

وثمة خصيصة اخرى تبدو في حوار المسرحيات، يفرزها الاسلوب الادبي السائد فيها، وهي الميل الى التعقيد والاغراب باستخدام كلمات والفاظ ليست مأنوسة او مألوفة عند القارئ او المشاهد، مما يبعث النفور بين الممثل والحوار، ويخلق هوة بين المسرحية والمشاهد لان من سمات الحوار الناجح ان تكون الفاظه سهلة مأنوسة وصالحة للنطق.

ان الالفاظ الغريبة، غير الشائعة عند القارئ والمشاهد تتخلل اغلب صفحات المسرحيات الطويلة وذات الفصل الواحد، وتسترعي النظر، وتنم على صلة الكاتب بالعربية الفصحى القديمة. هذه قطعة من مسرحية «شهريار» تثبت ما ذهبنا اليه:

شهريار ـ شهرزاد اين انت؟ اما زلت في حجرتك تتعجلين اوبتي؟ لقد نكثت بعهدي لك وانسللت من القصر كما ينسل لص خائف. اما زلتِ عند صناديقك التي حزمتها تتسائلين متى يرجع شهريار ليحملك معه الى تلك الصومعة التي عزمتما على اللجوء اليها. لقد جبن شهريار امامك. لقد احس انه لن يستطيع ان يجمع بين معدنك النقي الخالص وبين الاوضار التي يضيق بها ضميره المعذب والذكريات الدنسة التي تسد امام عينيه رؤية الوجود.. اجل ياشهرزاد لقد بلغ بي الجبن مبلغا لم استطع معه العودة اليك.. فاثرت ان انطلق من ذلك النفق المهجور الى ارباض المدينة ثم اضرب وحدي في ظلمات الليل ووعثاء السفر...[٢٠] لاحظ الالفاظ الغريبة : اوبتي ـ انسللت ـ الصومعة ـ الاوضار ـ أرباض ـ وعثاء.

ويزيد هذا النوع من الالفاظ في مسرحية «حكاية الايام الثلاثة» حيث نرى الفاظا مثل : أتون ـ نكزت «١٦» ـ فرقاً «٢١» ـ نسل «٢٨» ـ غائلة «٣٧» ـ الحيزبون «٤٣» ـ العرمرم «١٢٢» ـ

تحز «١٣٤»، ـ فغرتها «١٦١»، ـ السابلة «١٦٤».

(٨)

وللنص شغف وكلف بالجمل الاستدراكية، فهو يكثر منها على نحو يجعل الجملة الاستدراكية ترد في كل موضع وتمتلئ بها صفحات المسرحية. ففي مسرحية «الليل سلطان» «التي يبلغ عدد صفحاتها ستا ترد سبع وعشرون جملة من الجمل الاستدراكية وتاتي احيانا متتابعة :

شهريار ـ وهكذا انفقت ايامنا لا عدّ لها نقص علىّ قصص الاولين والاخرين... ولكن دروسك لم تجد ترابا خصبا.

نور الدين ـ لقد وجدت التراب الخصب ولكنها لم تجد اليد التي تحيل التراب الخصب الى مروج.

شهريار ـ ايئست مني اذن؟ ايئست من اصلاحي؟

نور الدين ـ لم اياس يامولاي. ولكني رايت الحصاة التي عثرت بها قدماك فاشفقت عليك منها.

شهريار ـ الم يكن في امكاني ان انهض بعد تلك الكبوة؟

نور الدين ـ كان ذلك في امكانك ولكنك لم تشا..[21]

ولما كان عمر النص يعنى باسلوبه عناية واضحة، ويريده اسلوبا ادبيا انيقا، صارت لغة شخصياته متسمة بسمة خاصة، تلك هي طغيان اسلوب الكاتب عليها. اعني ان الكاتب لا يوفق في تحرير اسلوب شخصياته من سيطرة اسلوبه الفردي، لهذا يجعل لغة الشخصيات جميعا تتصف بالسمات والخصائص نفسها دون اية فروق يقتضيها تباين المستوى الثقافي والاجتماعي للشخصية.

إن عمر النص يعطي شخصياته قدرا كبيرا من الفصاحة وحسن التعبير على اختلاف اجناسها وطبقاتها الاجتماعية، فالعرب وغير العرب والملوك والسوقة كلهم ينطقون اللغة نفسها. ولعل في انتماء هذه المسرحيات الى المسرح الفكري حيث تكون الاولوية للافكار، سببا آخر يقف وراء هذه الظاهرة، اذ يجعل الكاتب شخصياته تتحاور بهذه اللغة الفصيحة والانيقة حتى يمكنها من التعبير عن افكاره.

فالفصاحة والشاعرية واستخدام صور التشبيه والمجاز، نلقاها بالدرجة نفسها عند شخصيات النص جميعا. هذا بايزيد السلطان العثماني في مسرحية «مفاتيح غرناطة»، ينطق كلاما زاخرا بالصور والايحاء، حين تصل اليه استغاثة الاندلس به :

بايزيد ـ لعلك تسال نفسك فيمَ انتصاري لملقا، لغرناطة، لاني اعلم ان سقوطهما محنة سوف تجنى مرارتها بعد حين. لاني ارى فوق غرناطة راية تنحني للرياح.

لاني ارى ايكة غرست في النجوم

يراد لها اليوم ان تقطع..

لاني ارى اليوم سفرا من المجد يطوى

ودربا الى الشمس يصبح قبرا...[22]

حتى ميران القائد التتري السفاك للدماء يستخدم في حواره صورا شاعرية. يقول ميران واصفاً فتاة تعلق بها قلبه في الماضي :

ميران ـ لقد كانت مشرقة كانها شمس من عالم اخر.. ولكنها كانت خائفة دوما..[23]

وبعد فتلك هي اهم الملامح الاسلوبية التي شخصناها في مسرحيات عمر النص، وهي النزعة الادبية والنزعة البلاغية والانشائية والخطابية والاطناب والاحاديث الفردية الطويلة، واستخدام التنويع في الجمل لكسر الرتابة وجذب القارئ، والميل الى التكرار، والاغراب المتمثل في استخدام الفاظ غير مانوسة عند القارئ او المشاهد، والشغف بالجمل الاستدراكية، وطغيان اسلوب الكاتب على لغة شخصياته بحيث تتشابه هذه اللغة عند الشخصيات جميعا، ولا تبدو فيها اية فوارق.

الهوامش

١ ـ فلق مصطفى : مدينة العشق واللازل، دراسة نقدية في مسرحية «حكاية الايام الثلاثة» لعمر النص، مجلة «دراسات عربية»، عدد شباط ـ ١٩٨٨، ص ١١٦.

٢ ـ ينظر للباحث : شهريار في المسرح العربي الحديث، مجلة اداب المستنصرية، العدد الحادي عشر ـ ١٩٨٥، ص ١٩٢ ـ ١٩٣.

٣ ـ مدينة العشق واللازل، ص ١١٦ ـ ١٢٥.

٤ ـ سعد مصلوح : الاسلوب : دراسة لغوية احصائية، ص ٣٣.

٥ ـ سامي عبد الحميد : اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، ندوة التراث العربي والمسرح، الكويت ١٩٨٤، ص ٥٥.

٦ ـ شهريار، ص ١٢٩.

٧ ـ حكاية الايام الثلاثة، ص ١٢.

٨ ـ شهرزاد، ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

٩ ـ الارديس نيكول : علم المسرحية، ص ٢٠٩.

١٠ ـ مفاتيح غرناطة، ص ٥١.

١١ ـ حكاية الايام الثلاثة، ص ٣٠ ـ ٣١.

١٢ ـ شهريار، ص ١١٣ ـ ١١٤.

١٣ ـ الفيلة، ص ٢٩.

١٤ ـ شهريار، ٥٨ ـ ٥٩.

١٥ ـ الحقيقة كلها، ص ٢٨.

١٦ ـ الحقيقة كلها، ص ٢٨.

١٧ ـ شهريار، ص ٢٩.

١٨ ـ ينظر عبد الرضا علي : نازك الملائكة الناقدة، رسالة دكتوراه مخطوطة في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، ١٩٨٦، ص ٩٨.

١٩ ـ الليل سلطان، ص ٤٤.

٢٠ ـ شهريار، ص ١١١ ـ ١١٢.

٢١ ـ شهريار، ص ٣١ ـ ٣٢.

٢٢ ـ مفاتيح غرناطة، ص ٦٢.

٢٣ ـ حكاية الايام الثلاثة، ص ١١٣.

البنيوية في مصنفات روادها

د. عمران الكبيسي

الجامعة المستنصرية / كلية الآداب

حظيت البنيوية باهتمام النقاد والمفكرين في جل ارجاء العالم، بشكل جعل منها صيحة العصر ومدرسة النقد الحديث الكبرى.

وقد نجد جذور البنيوية الاولى بعيدة تكاد تمتد في عمق التاريخ، تتصل اطرافها بفكر ارسطو إلاّ ان مبادئ سوسير وافكاره تعدّ الحقل الاساس الذي بدأت تنمو فيه حتى ازدهرت براعمها في حلقة براغ ١٩٣٤، ولكن عالمنا العربي لم يكن حتى الستينات يعرف عنها إلاّ النزر القليل، ولا يزال ينقصه الكثير من المعرفة عنها حتى بين المنشغفين بها على الرغم من انتشارها في العالمين الراسمالي والاشتراكي في قارتي آسيا واوربا، وهكذا نبدو متاخرين زمناً طويلاً عن العالم رغم تقدم تكنولوجيا الاتصالات ومسالك انتقال المعارف.(١)

ومن المفارقات التي صاحبت ظهور البنيوية في الوطن العربي انها تظهر وتنشط موجهة بأتقان بين مثقفي المغرب العربي فتنال لديهم نصيباً من العناية قبل المشرق العربي. وقد اعتدنا ان نجد سوريا ولبنان ومصر سبيلاً لدخول الافكار إلينا سواء أكان ذلك بسبب نشاط حركة الطباعة والتجارة فيها او اتصال ابنائها بالعالم الخارجي اكثر من غيرهم.

ولكنّنا نجد اليوم ان حصاد البنيوية الفكري والنقدي، او ماكتب عنها في كل من تونس والمغرب يتفوق كماً ونوعاً على مانجده في بقية اقطار الوطن العربي مجتمعة بما فيها لبنان الذي يعد مركز توزيع ونشر تصب فيه الكتابات من المشرق العربي ومغربه ومن خارجهما.

وقد اضحى من الثابت أنَّ اتصال المغرب العربي اليوم بفرنسا وغيرها من الدول الاوربية في حوض البحر الابيض المتوسط ثقافياً اصبح اوثق من اتصال المشرق العربي بدول المعسكرين الشرقي او الغربي ولاسيما بعد انغلاق دول المشرق العربي على نفسها وانفتاح المغرب ثقافياً على أوربا وعلى لغاتها ومؤلفاتها إن لم نقل انثقاف متعلميه بما لدى الاوربيين وان كنّا نجد الفكر البنيوي يستأثر باهتمام مثقفين هم أحرص من غيرهم على الثقافة العربية واصالتها من امثال عبد السلام المسدّيّ في تونس ومحمد مفتاح في المغرب وعبد القادر الفاسي وغيرهم. مما يجعل شأن البنيوية يتعاظم وتتسع رقعتها ويزداد رصيدها ويتبارى المتنافسون في أمرها حتى اولئك الذين ينتمون الى آيديولوجيات متعددة متضاربة تنتمي جذورها الى الشرق او الغرب وتتضارب منطلقاتها الاساسية مع الفكر البنيوي كالاتجاه الماركسي مثلاً فتحتل البنيوية مكانة المنهج الفكري الأهم في اجتذاب المفكرين والاكثر حظوظاً في استقطاب جهود الكتّاب بين مناهج البحث لاسيما في مجال النقد الأدبي. حيث يتميز هذا المجال بوضوح خطوطه المهمة التي يتفق عليها أنصار هذا الاتجاه ومنظروه ومنها :

١ - إن البنيوية منهج بحث او طريقة لرؤية العالم والاشياء - بعد تكوينها - بعمق وشمول وتكامل وتقصٍّ يعتمد على الاستقراء والاستنتاج اكثر منها مدرسة ادبية او مذهباً فنياً او آيديولوجيا او اتجاهاً فنياً.(٢)

٢ - إن البنيوية فرع من شجرة المعرفة اللّسانيّة وحقل من حقولها إذ تلتقي مع الشكلانية والاسلوبية في مابذره سوسير من مبادئ فتلقي هذه الحقول في منطلقات التاكيد على النص ولغته وتعنى بدراسة عناصر الاتصال والتوصيل وتتجاوزهما في التاكيد على هوية الظواهر المتحددة بشكبة الروابط وعلاقة المكونات وبفرضيّات يسعى الباحث الى إثباتها

من خلال العلاقات والروابط اللغوية التي تجسد محطات النص الموضوعية بالادراك الصوري[٣].

٣ ـ تطور خطوط الصراع بشان البنيوية من محاولة الباحثين إثبات قدرة البنيوية على سبر الاغوار وتجلية المواقف او عدم جدواها في تحقيق ذلك الى الاختلاف بشان استعمال منطلقاتها وادواتها وتكيفها مع الاتجاهات الإيديولوجية التي كانت تقف مع الشكلانية او البنيوية في اول نشاتها على النقيض.

فالواقعيون الماركسيون بعد ان ناصبوا البنيوية العداء نجدهم اليوم يحاولون استثمار البنيوية وادواتها ويتجهون بها اتجاهاً فلسفياً يحظى باهتمام الكثيرين نذكر منهم غولدمان ويوري لوتمان ومن شايعهما من المفكرين والنقاد على سبيل المثال لا الحصر[٤].

٤ ـ يتفق المعنيون بالدراسات اللسانية والبنيوية منها ان في تراثنا العربي هنا وهناك شتاتاً متفرقاً من النصوص والتوجهات التي تتفق مع المبادئ اللسانية والبنيوية وماتولّد عنهما.

وقد سبق العرب غيرهم في التنبه الى ماتنبه اليه المعاصرون بقرون. ويشير الكثير من الباحثين الى ابن سينا والفارابي وابن رشد والى ابن جني وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون وحازم القرطاجني[٥] وغيرهم من الفلاسفة والنقاد العرب السابقين ويذهب بعضهم الى ان نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني تعد منطلقاً ناضجاً علمياً ونظرياً لاصول اللسانيات العربية[٦] وإن ظل بعض اللسانيين في المشرق العربي ومغربه يعيشون على افكار الغربيين، فلا هم قادرون على تجاوز التراث العربي والانتماء الى البنيوية او الالسنية بمناهج غربية والتخلي عما في التراث العربي، ولا هم قادرون على الاكتفاء بما في التراث او الانطلاق منه والاستقلال عن الغربيين.

وحتى اليوم لم يتبلور اتجاه عربي رصين للبنيوية يضيف شيئاً الى مطارحات الفكر الالسني العالمي، ولا تزال مساهمة المثقف العربي في البنيوية على الصعيد العالمي دون مستوى الاشارة والذكر. وهذا ماتكاد نلمسه بوضوح من خلال تناولنا للكتب التي نحن بشانها اليوم وهي:

---

١ ـ نظرية البنائية في النقد الادبي : صلاح فضل القاهرة ١٩٧٨.

٢ ـ جدليّة الخفاء والتجلّي دراسات بنيوية : كمال ابو ديب لبنان ١٩٧٩.

٣ ـ في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان : جمال شحيد سوريا ١٩٨٢.

٤ ـ الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية. عبد الله محمد الغذامي السعودية ١٩٨٥.

فالكتاب الاول من مصر والثاني من الأردن والثالث من سوريا والرابع من السعودية وهي اقطار عربية متجاورة بينها اتصال وثيق في المجال الثقافي ويؤثر بعضها في البعض الآخر ويتأثر به. وتجمع بين هذه المؤلفات سمات مشتركة منها :

١ ـ إن مؤلفي هذه الكتب اساتذة في الجامعات العربية وبعضهم مارس التدريس في جامعات اجنبية مما جعل هذه المؤلفات مكتوبة بروح تعليمية توجيهية اذا استثنينا مؤلف جمال شحيّد.

٢ ـ ان مؤلفي هذه الكتب هم ممن درسوا في جامعات اجنبية وتعرفوا على البنيوية خارج وطنهم العربي، وخلال فترة دراستهم وظهروا جميعاً بنيويين منحازين الى البنيوية او متعاطفين معها مما جعلهم لا يعنون عناية جدّية بوجهات النظر المعاكسة بل يأخذون البنيوية من طرف واحد منحاز إليها.

٣ ـ إن هذه المؤلفات خرجت في فترات متقاربة فهي جميعاً صدرت خلال فترة سبع سنوات ويكاد يكون تأليفها متزامناً احياناً.

٤ ـ تشترك الكتب جميعاً بأنها تتناول البنيوية بطرق مختلفة تجمع بين النظرية والتطبيق او السرد التاريخي والتفصيل الفني مع عناية مركزة في الجانب الادبي اكثر من غيره.

وممّا لا شك فيه ان هذه المؤلفات مجتمعة تهيئ للقارئ او للطالب في المشرق العربي قاعدة سليمة واساساً متيناً من الوعي بالبنيوية وابعادها الى درجة تكفي المثقف الاعتيادي وتؤهل من يريد التخصص لان يشق طريقه بثبات اذا ما اراد الغوص العميق في البنيوية والولوج داخل منعطفاتها فهي دون مستوى التخصص الدقيق وان لم يكن للمتخصص غنى عن الاطلاع عليها ولكن اهميتها تتعاظم حينما ندرك انها ستكون بمتناول طلبة جامعات لا يعرفون شيئاً عن البنيوية .

ولكي نعطي لكل مؤلف حقه لابد من الحديث عن كل مؤلف على انفراد قبل ان نقطع رأياً اونقترح مسلكاً بشأن ماذهبوا اليه او ماذهبت البنيوية ذاتها إليه.



يتكون المؤلف من قسمين رئيسيين في (٣٨٢) صفحة وليس (٢٨٨) صفحة كما يشير تسلسل الاخيرة من الكتاب حيث ورد لبس في ترقيم الصفحات التي ضمت ثبتاً بالمصادر فهبط التسلسل من (٣٧٧) الى (٢٨٣) سهواً كما يبدو.

مهد المؤلف لكتابه بمقدمة قصيرة برر فيها منهجه النظري الذي يجمع بين التاريخ والفلسفة والادب واصطناع الكلمات

الجديدة والبدء من الأبجديات.

يفتتح المؤلف كتابه بالقسم الاول الذي جعله مدخلاً لدراسة البنائية واصولها مبتدئاً من مدرسة جنيف الرائدة وزعيمها فردينان دي سوسير مفصلاً القول في ثنائياته مشيراً الى اعتباطية الرمز اللغوي لديه والى تبشير سوسير بالسيميولوجية وهي المبادئ الاساسية التي اصبحت فيما بعد اساساً لكل الدراسات الالسنية وفروعها بما فيها البنيوية.

وينتقل المؤلف الى ميراث الشكلانية الروسية منذ نشأتها ١٩١٥ إثر تشكيل حلقة موسكو اللغوية وتأسيس جمعية ابو جاز لدراسة اللغة الشعرية بعد ذلك بعام واحد، ويفصل القول في ميلاد الشكلانية ونشأتها وعلاقتها بالثورة الاشتراكية والحركات الفنية الاخرى كالجبهة اليسارية ومواكبة الشكلانية لمناخ الفكر الاوربي لا سيما في فرنسا وجامعاتها وعلاقة الشكلانية بمنظري التحليل والموسيقى والفنون التشكيلية في المانيا بعد عام ١٩١٧ وبالحركة الكورية وتحديات الشكلانية للمدرسة الرمزية، كل ذلك قبل ان يقف على تحديد مفهوم الشكلانية وتحديدها لمجالات الدراسة الادبية بالوقوف على الاثار الادبية من دون ظروفها الخارجية، وبغض النظر عن علاقتها بالعلوم المجاورة مثل علم النفس وعلم الاجتماع وخطأ الانعكاس لدى الشكلانيين، فهم يرفضون استخلاص نتائج اجتماعية ونفسية من عناصر الاعمال الادبية مخالفين بذلك الاتجاهات الواقعية، ويتحدث عن نموذج تحليل الادب اللغوي واعتماد الشكلانية على وصف العمليات الوظيفية للنظم الادبية وتحليل عناصرها الصوتية والموسيقية والصرفية والنحوية والمعجمية وعلاقاتها وتعديل القوانين لتصبح على مستويات المعارف السائدة محدداً اولويات المنهج بجملة من امبادئ، مبيناً حدود نظرية الايقاع الشعري والفرق بين الشعر والنثر ودور الخيال والصورة في السياق الشعري ومن ثم يتحدث عن المنهج الصرفي (المورفولوجي) في تناول القصة مع التطرق لأمثلة ونماذج مقتضبة.

ويخلص المؤلف الى ان الشكلانية نشاط بنائي مبكر لا سيما بعد ظهور قضية الفاعل او الفردية الادبية ووظيفتها في التشكيل وقضية العلاقة البنائية بين الادب والمجتمع.

ويتابع المؤلف تأصيله التاريخي والفني للبنيوية بالكلام عن حلقة براغ منذ عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٣٨ ونشاط محركها جاكبسون الذي اتخذ من تزاوج الجمال واللغة اساساً لدراسة القول الشعري، فاستخدمت الاسلوبية معايير لغوية عملية للمقارنة بين الشعر في لغات متعددة من خلال ارتباط الصوت بالمعنى مبلوراً بوضوح فكرة الصوتم (الفونيم). ويتطرق الكاتب لمدرسة كوبنهاكن ١٩٣١، واهتم روادها الاوائل بروندال وجيميسليف / ثم مدرسة نيويورك ومن روادها الاوائل سابير وبلومفيلد وروادها المعاصرين بيك وشومسكي حيث تطورت مشاكل اللغة الجمالية ودراستها في ضوء منهج بنائي أخذ بالنمو في حلقة براغ حيث صور الواقع اللغوي نظاماً سيمولوجياً رمزياً يحلل عملية الكلام قبل ان يصل الى التعبير الواقعي من خلال التقاط العناصر الواقعية المحددة او الذهنية المجردة التي تلفت انتباه الفرد، ثم وضع علاقة متبادلة بينها وبين الرمز اللغوي المتشكل تشكيلاً عفوياً ويخلص الى ان حلقة براغ تجاوزت اخطاء الشكلانية بعد ان ارتبطت الدراسات الادبية بالمجالات الاجتماعية والفلسفية فطورت نظرية تعدد الوظائف بعد ارتباط البنائية بنظرية الظواهر عند هوسرل.

ويصير الكتاب جامعاً لتطور الدراسات اللسانية بما فيها البنيوية واذا كان الحديث الطويل مفيداً لانه يرسخ الاصول بشكل عام ويرصد التطور الدقيق فانه من ناحية ثانية يميّع البنيوية كمنهج مستقل حينما تتداخل مفاهيمها مع غيرها من المدارس والمناهج الى درجة يصعب فيها الفصل بين البنيوية وغيرها. وفي حيز يستغرق ٢٠ صفحة يتحدث المؤلف عن ماهية البنية والبنائية مصطلحاً وخصائص وشروطاً، محدداً النموذج البنيوي وقوانينه وخصائص المنهج البنائي فاجملها في نقاط ست ينتقل بعدها الى تطبيقات البنيوية في العلوم الانسانية مع تطبيقات ميسرة من حقول استخدام التطبيقات البنيوية في الرياضيات وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الانثروبولوجيا البنائية مركزاً القول في ليفي شتراوس وفي الحكايات والاساطير.

واذا كانت مثل هذه النواحي التطبيقية مهمة فان تناولها في حيز محدود يجعلها محدودة الفائدة لعدم توفر حصيلة استيعاب كافية لاسيما والحديث جاف، عسير الفهم صعب الترابط وإن كان المؤلف معذوراً لان مؤلفه لا يحتمل اكثر ممّا ذكر وليس من المعقول ان لا يتحدث عن هذه الجوانب في مؤلف يقتصر على النظرية البنائية.

وفي الصفحات الاخيرة من القسم الاول يتناول الكاتب حوار البنيوية مع الاتجاهات الاخرى مثل التاريخ الذي جعلته البنيوية امراً ثانوياً غير جدير بالدراسة الا عندما تعد البنية انهاء لمرحلة وبدءاً لمرحلة جديدة وإن كانت هناك اتجاهات بنيوية تؤكد او تعترف بالواقع وبالنشاط التاريخي.

ثم يتطرق المؤلف الى حوار البنيوية الخصب في كتاب ليفي


رولان بارت

شتراوس «الفكر الفطري المتوحش» مع الوجودية الذي انتهى بالبنائية الى رفض الآيديولوجيات الشخصية وينتهي القسم الاول بمحاولة عقد تزاوج بين البنيوية والماركسية بحصر الخلاف في طبيعة استعمال المصطلح على الرغم من وجود خلاف عميق بينهما في تفسير التاريخ وصورة واهميته ولكن محاولات ليفي شتراوس وجولدمان تبدو للمؤلف كما قال محاولة عقد زواج بينهما. وهكذا يجمع الحديث في النصف الثاني من القسم الاول بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي فالحديث عن البنية وصفياً وحوار البنائية مع الآيديولوجيات والعلوم يحمل طابعاً وصفياً وتاريخياً فيتداخل المنهجان في ظل الاهداف التعليمية للكتاب.

وفي القسم الثاني ويضم ١٤٥ صفحة تتجسد مهمة البنائية في النقد الادبي من خلال تناول المؤلف لستة موضوعات اساسية: البنائية في النقد، مستويات التحليل الادبي، شروط النقد البنائي، لغة الشعر، تشريح القصة، النظم السيمولوجية والادب، ويتضح من العناوين عناية المؤلف بالجانب اللغوي والاجرائي للبنائية بعد ان تعرض لتطورها التاريخي في القسم الاول ولكنه في الوقت نفسه لا ينسى الجانب الفلسفي الذي يتعرض له من خلال السياقات.

يركز المؤلف على طابع البنية التجريدي حين لا ينطلق من مادة البنية نفسها بل يعتمد على كيفية تجميع هذه الموارد وتركيبها. فالبنية تصور مجرد من خلق الذهن وليس خاصية للشيء، إنها نموذج تحليل وتقييم ومهما كان انطباعنا عن البنية مادياً محسوساً كالجسم والهيكل فينبغي تجاهلها في النقد الادبي تماماً وعلينا ان ننطلق من تصور تجريدي مؤسس على الرمز وعمليات التوصيل، فالبنية وسيط لما هو وراء الواقع وهي تختلف عن الاسلوب، فالبنية ترتبط بالوظائف والزمن وهيكل الاحداث والشخصيات والحكايات أمّا الاسلوب فيمس الصياغة وطريقة النسج اللغوي وتحليل الخلايا.

ويفسر الادبية بادخال الكلمة في بنية مركبة خارج حدود اللغة تعطيها الميوعة الاساسية من خلال رمزية اللغة وقابليتها لتعدّد الدلالة وتوليد المعاني المختلفة وليس في الابهام الناجم عن رؤية جمالية لحرية التأويل.

كما ان مهمة الناقد تكمن في اكتشاف تعدد وجوه النص من خلال التحليل الدائب في لغة الدلالة وليس في تفسير النص او العثور على معناه الحرفي او في تصور المعنى الحقيقي والعلمي بل التأويل والتمثل وتحول الناقد الى خالق ثان للمعنى. ويعد تعدد المعاني نتيجة طبيعية لانفتاح الاثر الادبي على نفسه وفي جوهره الرمزي القابل لتعدد المعاني من خلال تغيير الوعي بالاثر الخالد وليس لوجهة نظر نسبية متصلة باختلاف العادات والتقاليد وميول الجماعات.

ويربط المؤلف بين التيار الفلسفي للبنيوية القائم على رصد العلاقات المقارنة بين خصائص الشكل وعلاقاته بجنسه من الاعمال الادبية للمؤلف نفسه ثم بالعصر كله وبغيره من العصور ومن هذا المنطلق ينفذ الماركسيون الى ربط التاريخ بالبنية.

أمّا التيار اللغوي فيعتمد على منطق الرمز العظيم على مستوى الجملة ثم السياق الكامل ويرتكز هذا التصور على علاقات اللغة بمنطقها السياقي المتجاور والايحائي الاستبدالي (علاقات المجاورة والمخالفة).

ثم يحدد الكاتب مستويات التحليل الادبي ومراتبه واشكاله وشروط النقد البنائي وتطبيقاته في لغة الشعر والقصة بكلام نظري بحت فهو لا يستنبط قواعده واصوله من خلال نماذج تطبيقية وإنما يتناولها كتحصيل حاصل ومثل هذا الكلام او التأليف او المنهج يساعده في تكوين الوعي لدى القارئ من خلال وصف عام من غير ان يتقدم به كثيراً نحو التطبيق، فمهمة المؤلف تعليمية تقوم على التلقين لا الممارسة والمشاركة.

ويختتم المؤلف كتابه بالكلام عن النظم السيمولوجية والادب متناولاً الرموز ودلالاتها وعلاقاتها بالاشياء والموضوعات الطبيعية والانسانية واللغة ويحدد مستويات العلامية بثلاثة انواع : الاشارة والايقونات والرّمز ويفصل الكلام في قاعدتي الانبثاق والاختبار محدداً ضرورة دلالة الاشياء المحللة رمزياً طبقاً لمبدأ الاقتصار على ماهو مرتبط بمادة البحث ومنبثق عنها من الداخل وليس بما يتعلق بها من عوامل نفسية او اجتماعية او طبيعية.

ثم يرسم توزيعاً منطقياً للوحات سياقية ونظامية ويشرح

طرق تركيب الرموز وفقاً لقواعد الشفرة بين الباث والمتلقي وأنواع ازدواجية التوصيل وعناصرها ودور الحواس الخمس في تحليل الوظائف العلاميّة وطبيعة الصورة الشعرية وانواع الرموز طبقاً لتكرار استعمالها، وتحدّث عن رمزية الصوت وخصائص الاسلوب البنائي ولعل موضوع النظم السيميولوجية والأدب يعد أهم فصول الكتاب وفائدة للقارئ ثم يختتم مؤلفه بعرض بسيط قصير عابر عن نماذج تطبيقية من النقد العربي الحديث.

> وقارئ الكتاب لا يلبث ان يدرك منذ الصفحات الاولى ان غاية الكتاب الأساسية تعليمية فهو كتاب منهجي اعده مؤلفه لطلبة كلية الآداب في المرحلة الجامعية الاولية ولهذا السبب ركز عنايته على الجانب الادبي والنقدي واختيار المراوحة بين الاسلوب التاريخي في السرد والوصف الفني النظري ليتيح للطالب التدرج في سلم المعرفة من درجة الصفر، كما يتيح التكرار للطالب استيعاب الاصول النظرية لاسيما والمؤلف اتبع في منهجه تجزئة الفصول الى عناوين صغيرة مركزة موحية بدلالاتها.
>
> وعناية المؤلف بالجانب النظري يجعل اهدافه مقتصرة على اعداد متعلم لا اعداد باحثٍ او ناقدٍ يمارس عمله الابداعي.

كما ان اعتماد المؤلف على منهج يجمع بين الاتجاه النظري والتاريخي على مافيه من فائدة يقود احياناً الى التكرار، فتكاد اغلب المقولات الاساسية تتكرر مابين الحديث التاريخي والحديث عن الجوانب الفنية النظرية او عند ترجمة مقولات اعلام الاتجاهات المختلفة يضاف الى ذلك ان هنالك اشتراكاً بين منطلقات البنيوية وغيرها من فروع المعرفة اللسانية وتكرار الحديث عن هذه المنطلقات المشتركة في اماكن متعددة من الكتاب يربك القارئ المبتدئ ويجعله غير قادر على التمييز الدقيق بين هذه الفروع وفي نهاية المطاف يجد نفسه جمع كل المحصول في سلة واحدة وتداخلت الانواع والمنطلقات بعضها مع البعض الآخر فهو عندئذٍ يحتاج الى قراءة ثانية وربما ثالثة متأنية للفرز والفصل وقد لايجد المثقف الاعتيادي والقارئ غير المعني في الفصل بالامر متسعاً لذلك.

والكتاب جملة مؤلف عن البنيوية وليس فيها والبحث في ماهية الشئ وذاته غير البحث عن ظروفه وملابساته وآثاره ووظائفه وهي غير البحث في الاشياء بنيوياً.

٢ ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر

كمال ابو ديب ـ دار العلم للملايين

بيروت، ١٩٧٩

تتصدر هذا الكتاب مقدمة بقلم المؤلف نفسية يدعو فيها لاقامة التفكير العربي على اسس تتصف بالشمول في تفاعلها وبالعمق من حيث التقصي، ولما كانت البنيوية منهجاً شمولياً في معاينة الوجود بعد الغوص في الآثار بحثاً عن روابط المكوّنات الفعلية للاشياء وعلاقاتها والنظر فيها بفكر جدلي متماسك متكامل فهي من وجهة نظره اجدر المناهج بالتبني وهي الاقدر على تقويم الفكر العربي الذي مازال فكراً ترقيعياً.

ويخيل لنا ونحن نقرأ المقدمة انها مشروع لطرح الفكر البنيوي على الواقع العربي يتخذ من الادب ولاسيما الشعر مثالاً يحملنا من خلال النظر فيه الى تبني هذا الفكر وتعميمه منهجاً امثل في المجالات المختلفة كافة معللاً قدرته على الربط بين الثنائيات المتضادة بما اشتمل عليه من مفاهيم الآنية واصرار على سبر العلاقات بين المكونات لا المكونات نفسها بطريقة تمكن من أكتناه جدلية الخفاء والتجلي والقبض على اسرار البنى العميقة وتحولاتها مما يتجاوز بنا المواقف الترقيعية.

> ويختار الباحث طريقة النقد التطبيقي لتقديم البنيوية الى القارئ العربي لعدة اسباب منها ان البنيوية تراث فكري فلسفي لغوي حديث، وان وجدنا له جذوراً عميقة في التراث الاوربي تمتد الى هيغل ومفاهيمه الجدلية وفرويد وتحليله النفسي ولان البنيوية ماتزال غريبة عنا ولانعرف عن تراث سوسيرا إلا القليل بالرغم من وقوف منطلقاته النظرية مع عبد القاهر الجرجاني في تراثنا العربي مما دفعه الى الاعتقاد بعدم جدوى تقديم البنيوية على مستوى نظري صرف لان طبيعة المنهج وخصائصه ستظل عصية الفهم ولعله بذلك يرد على كتاب (صلاح فضل) الآنف الذكر بشكل غير مباشر وإن اعترف بأن جزءاً من مؤلفه يتجه اتجاهاً نظرياً كما سنرى.

ونستنتج من المقدمة ان المؤلف بنيوي متحسس للبنيوية الى درجة كبيرة ويتبنى الاتجاه البنيوي في النقد الادبي، وفي الواقع كثيراً ماترتبط الإشارة الى البنيوية ومراجعها في المشرق العربي بالمؤلف إذ يعد من روادها المبرزين. يتناول المؤلف في

الفصل الاول الذي اطلق عليه «في الصورة الشعرية، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة، دراسة في البنية» فيرفض التصور النقدي التقليدي القائم على الطبيعة الزخرفية التزيينية او الذوقية فهي بالنسبة اليه تصور قاصر للاسلوب والصورة على انهما عنصران خارجيان في العمل الفني ويدعو الى منهج حديث يتوفر في التصور الادبي مستثنياً عبد القاهر الجرجاني من التراث العربي.

ويحاول في منهجه ان يتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة وتمحوره حول شخصية الفنان الخالق وبيئته فهو يعترف بأهمية هذا المنهج وبالقدرة التي توصل اليها الرمزيون والصوريون في الكشف والذكاء ولكنه يرى في هذه المناهج اسلوباً قاصراً لانها تعتمد في التصور على حد واحد، هو كون الصورة ذات دلالة معنوية قادرة على توصيل الشئ بشكل مباشر سطحي او ضمني ولذلك فهو يحاول الجمع بين المستوى النفسي والمستوى الدلالي جامعاً الوظيفة الدلالية المعنوية والوظيفة النفسية في بعد واحد وفي مستوى يحقق الاتساق والانسجام بينهما، فالمعنى الدلالي لذاته غير مقصود في العمل الادبي وان كان مطلوباً لانه لا يتجاوز مستوى الحيز التقريري بينما تضيف الرغبة النفسية عند اكتشافها الى هذا الحيز بعداً جمالياً وفنياً يحقق المتعة والاقناع في آن واحد من خلال تداخل العلاقات وتبادل الفاعلية وتفجير الرموز والترابطات المؤثرة.

ويحاول المؤلف من خلال هذا الفهم عرض نماذج تطبيقية من الشعر العربي قديمه وحديثه بطريقة ذكية متقنة وبأداء بارع حقاً، وإن كان يعتمد على الاجتزاء والدوران داخل ابيات او مقاطع قصيرة من قصائد طويلة، واذا كان هذا الاجتزاء يسهل مهمة الناقد فإنه حرمنا متعة اكتشاف كيفية ارتباط الصورة المفردة بالسياق الكلي للعمل الادبي حيث تتشابك الانساق بعضها بالبعض الآخر، وحيث يمكن التأكد من ان المنهج البنيوي قادر ان يحقق التصور الشمولي من خلال تلاحم انساق عم متكامل بوحدة عضوية متفاعلة ومتماسكة.

وفي الفصل الثاني «الفضاء الشعري البنية والتصورات المتخيلة دراسة في فضاء القصيدة».

يحاول استثمار تصوره في الفصل الاول مضيفاً اليه الصورة بمعناها السيكولوجي ويعني به مختزنات الذاكرة عن موجود حسي مما يفجر ابتعاثه في الشعر عواطف ودلالات تتوقف حيويتها على طبيعة الانساق ومما تحتوي من علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على صعيد التصورات واللغة، واستطاع ان يتصور بؤرة تاريخية ذات فضاء ات ثانوية متضادة في الغالب تتحرك في جو من التصورات الأساسية للوجود وكينونة الانسان ورؤيته في سياق متوتر حاد ينشد الى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والادراك تتقاطع او تلتقي في نقاط مركزية تعمق مأساوية الرؤية وشموليتها وتنمي تصور الزمن والمكان بتجل مدهش. ومن هذه الثنائيات ـ الحياة والموت، المغلق والمفتوح، المكشوف والمكبوت، الانكماش والانتشار، المغامرة والخوف، المطلق والسكون، الأنا والأنت وهي ثنائيات تعورف عليها في منهج النقد البنيوي واستطاع المؤلف ان يقدم رؤية جديدة للاشياء وان يؤكد قدرته على بناء مقومات هذه الرؤية باسس مقبولة ومثيرة.

ولا يغادر المؤلف اسلوب الاجتزاء والاعتماد على المقطوعات ذات الوحدة الموضوعية المتماسكة مما يثير الشك حول امكانية تطبيق نفس الاتجاه والأسلوب على قصائد تتوزع سياقاتها الكلية بين موضوعات شتى كما في قصائد التراث التي تجمع بين الغزل والفخر بالنفس والوصف، والاتجاه نحو رؤية تعالج موقفاً من مواقف الحياة يتخلله تناوب بين المدح والهجاء والحكمة ومواضيع مختلفة تختلط فيها الخمرة بالاطلال والثأر بالكرم والاعتزاز بالنفس مع حب الارض والحبيبة وعن مدى قدرة العلاقات الثنائية ان تجمع بين هذا الشتات في تصور متكامل متماسك يرتبط بكون الانسان وكينونته ولعل هذه الصعوبة هي التي دفعت الناقد الى مثل هذا التناول للمقطوعات.

اما الفصل الثالث «نحو قوانين بنيوية لتطور الايقاع الشعري : ظواهر في الشعر الحديث» فيمكن اعتباره مقالاً ملحقاً او متمماً لما ورد في كتاب المؤلف الضخم «في البنيوية الايقاعية للشعر العربي» فلا يفهم إلا في ظل فهم شامل للكتاب المذكور ومصلحاته ويمكن تلخيص اهم مايخرج به الا وهو تحول بنية الشعر المعاصر الايقاعية حين التقت فاعلن وفعولن في شطر واحد وهو مالم يكن يحدث في الشعر التقليدي. وقد سبقت المؤلف الى هذا الاكتشاف نازك الملائكة حينما استخدمت مستفعلاتن وهي عبارة عن فعلن فعولن(٧) واكتشف هذا مالك المطلبي عند شاذل طاقة(٨) وقد قصر المؤلف الانتقال من فاعلن الى فعولن والواقع ان هذا غير صحيح فقد وردت نماذج من الشعر المعاصر ينتقل فيها الشاعر من فعلن الى فعولن وبالعكس ومنه قول شاذل طاقة في قصيدته (الغضب) التي نظمها قبل عام ١٩٥٠ ونشرها في ديوان «المساء الاخير» ومنها قوله :

وابعثي حُبَّنا وجودي عليًا بالشجون
انا لا افهم العيون(٩)

ولدينا امثلة كثيرة في هذا الباب لم يكن يسمح بها العروض

التقليدي حقاً وتجاوزها الشعر المعاصر حتى جمع بين المتقارب (فعولن) والخفيف (فاعلاتن مستفعلن) + والمتدارك (فاعلن) وفي القصيدة الآنفة الذكر ما يشفي غرض من يريد الدراسة والتأكيد.

وفي الفصل الرابع «الأنساق البنيوية في الفكر الانساني والعمل الادبي» ينطلق المؤلف من تصور مسبق للبنيوية ودور الانساق ومكانتها في المقاربات البنيوية ورغم ما حققه المؤلف من لفت الانتباه الى عملية التكرار في النسق وتأصل هذا التكرار في الفكر الانساني وأنه ظاهرة متجذرة في تراث الشعوب الادبي والشعبي وتستحق الدراسة والتقصي العلمي الجاد ومع ذلك فإن المؤلف نجح في تأكيد الظاهرة ولم يستطع ان يقنعنا بأهمية دورها إلا نظرياً ولم تكن الأحكام التي توصل إليها احكاماً يقطع بتعميمها نهائياً وتبقى في حدود المحاولة الجديدة والبداية التي تنتظر الكثير.

وفي الفصل الخامس «نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر» دراسة في شعر ابي نؤاس وابي تمام يحاول تحقيق غرضين كما قال:

الأول ـ متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر.

الثاني ـ إضاءة ملامح من بنيوية القصيدة عند ابي نؤاس وابي تمام.

فيتناول ثلاث قصائد لابي نؤاس وقصيدة لابي تمام وتظهر براعة الناقد بجلاء في هذه القصائد حين يعثر على اكثر من ثنائية داخل قصيدة واحدة تلتقي دلالاتها النفسية والصورية في مصب واحد ويستطيع المؤلف ان يقدم عملاً ناجحاً حقاً يجسم فيه مقدرته ناقداً بنيوياً يضع المنطلقات النظرية موضع العمل.

> ويكتسب هذا الفصل اهميته من تناول المؤلف لقصائد كاملة اولاً ثم انه يحاول تعميم الثنائيات نفسها على اكثر من نصّ لشاعر واحد (ابو نؤاس) ويثبت فيها ان رؤية الشاعر للكون وموقفه من العالم يتصفان بالشمول وان الشاعر يعبر عن موقفه في موضوع معين بأكثر من وسيلة وطريق مما يجعل المنهج البنيوي صالحاً لا لتناول النصوص مجزاة او قصائد كاملة فقط بل لدراسة اعمال مختلفة لشاعر واحد او في عصر محدد من خلال الثنائيات المتقابلة التي يحرص البنيويون على النفاذ من خلالها الى اعماق الاعمال والوصول الى تصور شامل موحد.

ولكن مايؤخذ على هذا الفصل ان المؤلف يحقق الوحدة والشمول في الرؤية من خلال ثلاثة نصوص في موضوع واحد (الخمرة والأطلال) فإنه ينطلق من حقيقة تراثية ثابتة اصبحت مسلمة وثوقية. فالقاصي والداني يعلم موقف ابي نؤاس من الاطلال والخمرة.

وبالرغم مما يحققه المؤلف من متعة للقارئ ووضوح، وتصور طريق يؤسس به لمنهجه البنيوي فقد كان بالإمكان تحقيق نتائج افضل واكثر اقناعاً لنا لو انه تناول شمولية الرؤية ووحدتها من خلال نصوص تدور حول محاور مختلفة تكون الخمرة والأطلال واحدة منها اولاً وثانياً لو اعطانا رؤية جديدة تضيف الى تراث أبي نؤاس موقفاً جديداً لم يكتشف من قبل وعند ذلك يقطع السبيل على من يريد الاعتراض على المؤلف وانه بعد الجهد المضني والمنعرجات الكثيرة التي اجتازها في مسيرته لم يزد ان قرر تصوراً سبق ان توصلنا اليه قبل البنيوية من غير الجهد الذي بذله، وعند ذلك يصير لغير البنيوية ماللبنيوية من إمكانات وبجهد اقل رغم مايتميز به الطرق البنيوي ومقارباته من طرافة وجدة كأسلوب إثبات متكامل متماسك. ويختتم المؤلف كتابه بـ«الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري: في بنية المضمون الشعري هاجس النزوع» وهو فصل وعد في مقدمته بتناول اربع قصائد لأدونيس وييتس وكفافي والبياتي ولكنه لا يتحدث إلا عن «كيمياء النرجس ـ حلم» لأدونيس وبالرغم من التمكن الذي يظهر في تناول المؤلف فإنه لا يتناول القصيدة على انها قصيدة جديرة بالكشف بقدر ما يحاول ان يطبق المنطلقات النظرية البنائية حرفياً على القصيدة ولذلك يظهر انه معلم وباحث اكثر مما هو ناقد مبدع في هذا الفصل فيحاول ان يجد لكل كلمة علاقات ودلالات ويبحث في كل المحاور التي يتمحور حولها الطرق البنيوي ويظهر انه حمل الاشياء اكثر مما تحتمل يزيد من صعوبة ذلك كثرة إشارة المؤلف الى مؤلفاته وبحوثه السابقة فلا تكاد تكتمل الفائدة الا إذا أحطنا بتراث ابي ديب كلّه وجعلناه الى جانبنا مما يثير الشك بان الاسلوب البنيوي يكاد يكون مغلقاً على نفسه.

وليس من المجاملة اذا قلنا ان الكتاب جدير بالقراءة ولا يستغني عنه من يريد التخصص في النقد البنيوي او من يريد ان يكون ناقداً بنيوياً بل لعله مهم جداً لكل المهتمين بالنقد الادبي ومناهجه فهو محاولة جادة لباحث وناقد جاد متمكن وقلما نجد في المجال التطبيقي ما يوازي هذا العمل الدقيق وإن كانت قراءة هذا العمل لا تبدد نهائياً الشكوك بجدوى هذا المنهج على التعميم وأنه قادر على تجاوز النمطية التي تفرضها محاور الثنائيات المتقابلة

ولعل العناية المفرطة في تلمس العلاقات ومحاولة اثبات صحة الفرضيات تحول المنهج البنيوي منهجاً صعب المراس يحمل القارئ والناقد والنصوص اكثر مما تحتمل، فما اقسى ان تكون قراءة القصيدة اصعب من تحليل قضية على درجة من

التعقيد لا يقابلها إلا تعقيد العالم، فكم من القراء على استعداد لبذل مثل هذا الجهد والوقت من أجل قراءة قصيدة قد لا يصل في النهاية الى مداها فضلاً عن محاولتنا فلسفة ماليس بفلسفة؟



يغطى هذا الكتاب جانباً آخر من نشاط البنيوية وفروعها واذا كنا نرى في مجموعة الكتب التي تناولناها في دراستنا هذه مجموعة تتكامل منهجاً وموضوعاً فان هذا المؤلف يختلف عن سابقيه لا من حيث تأكيده على الجانب الفلسفي والآيديولوجي (بينما تركز الكتب الثلاثة الباقية بشكل اساسي على الجانب اللغوي والشكلاني للبنيوية فقط) بل من حيث اسلوب التناول ودوافعه.

فالكتاب هذا دراسة في اتجاه محدّد من البنيوية ومنهج الدراسة غير النقد التطبيقي الذي الفناه في جدلية الخفاء والتجلي وغير منهج الاسلوب السردي التاريخي والاسلوب الوصفي الذي الفناه في النظرية البنائية.

وإذا كانت دوافع الكتب الثلاثة الاخرى تعليمية تغذيها حوافز فنية تتصل بممارسة النقد الادبي فان حوافز هذا المؤلف حوافز آيديولوجية يمكن التماسها من المقدمة حيث يعتبر المؤلف مناهج النقد الاخرى لا سيما ماظهر منها في فرنسا من قبل من بقايا الفكر البرجوازي الليبيرالي الادبي في مرحلة المؤسسات المركزية الاحتكارية المرتبط بالنظم الاستعمارية وهو كلام داب على ترديده الواقعيون المتشبثون بالنظم الآيديولوجية في العالم الثالث المرتبط بتبعية فكرية لماركس واتباعه وإن لم يكن المؤلف في موقفه متطرفاً او شديد الانحياز.

واول ما يلفت النظر في المؤلف عنوانه في «البنيوية التركيبية» في حين مايتردد في كل صفحات الكتاب هو «البنيوية التكوينية». مما يثير شكوكاً حول امكانية حدوث خطأ في ترجمة العنوان (المصطلح) او اقحام عنوان جديد للكتاب بعد كتابته بصورة سريعة احدثت هذه المفارقة.

ولهذه الظاهرة بعدٌ آخر اشد خطورة اذا عرفنا ان مصطلحي التكوينية والتركيبية يشيران الى دلالتين مختلفتين فنياً وآيديولوجياً حينما ترتبطان بالبنيوية او مناهج النقد الالسني كالأسلوبية.(١١)

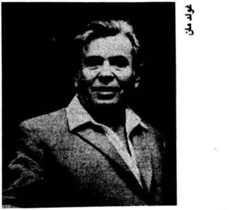
يتألف الكتاب من ١٩٢ صفحة من القطع الصغير موزعة على قسمين توزيعاً يكاد يكون متساوياً.

يضم النصف الاول سبعة فصول تكلم المؤلف فيها عن حياة غولدمان وعلاقته الفكرية بمن سبقه من المفكرين مثل لوكاتش وهيغل وماركس وسارتر وكلوفلر وجان جيتيه وغيرهم من المفكرين والفلاسفة والنقاد وقد تتبع شحيّد افكار غولدمان واوصلها بجذورها الاولية مبيناً ما لغولدمان وما لغيره بعد ان اخذ هذا الكثير ممن سبقوه فطور وجدد واماط اللثام عن افكار من سبقه لاسيما في مجال المحاور الرئيسية واعتبرها مقولات اساسية مشتركة مثل : البنية الدلالية، والنظرة الشمولية، والوعي الممكن والتشيؤ، ورؤية العالم، مستعيناً بنماذج من المقالات والاعمال العلمية والادبية واحاط بكل ذلك إحاطة جيدة ولهذا السبب يتحدث عنها حديث العارف لا حديث الباحث فهو يقرر اولاً ثم يسوق الدليل.

ويشير الى مايؤكد صحة احكامه وكنّا نود ان يستخدم المؤلف المنهج البنيوي التكويني في بحثه ليتفاعل المنهج مع الموضوع ولكن ماحدث انه تناول البنيوية التكوينية ودرسها منهجاً قائماً ولم يتأثر هو بها ولذلك حدث انفصال بين موضوع البحث ومنهجه.

ودليلنا على ذلك تناوله لحياة غولدمان الثقافية في الفصل الاول، فحديثه عنها حديث سردي جاهز دون ربط لحياة غولدمان الثقافية بحركة التاريخ الاجتماعي كما ذكر في تعريفه للبنيوية ولذلك لا ندري لماذا اتصل بماكس ادر ولماذا تنقل من بخارست الى بوتاساني الى ڤينا ثم الى باريس ولماذا هرب الى تولوز واودع السجن ثم لماذا هذا التشتت في الدراسة بين الادب والقانون والفلسفة والمسرح والاقتصاد السياسي.

ومن طريقة العرض يبدو لنا ان غولدمان آحادي النظر والثقافة الآيديولوجية فهو رغم تعدد اهتماماته نجده من الناحية الآيديولوجية ينصرف الى الماركسية منذ ان عرف ماكس ادر وحينما انتقل الى النمسا وسويسرا ثم الى فرنسا والمانيا ظلّ مع الماركسيين، ولعل توسط جان بياجي لدى النازيين ليطلقوا سراحه اثر في تحفيزه على الاستمرار في الخط الماركسي ومن يدري لو ان غولدمان زامل غير الماركسيين لما بقي ماركسياً. فهو اذن ماركسي رغماً عنه ولذلك حينما تطورت ثقافته تبنى الماركسية الحرة فأثار



غولدمان

حفيظة اليساريين وانتقاداتهم ثم يقترب منهم مرة اخرى ويبقى ماركسياً بالرغم من انفتاحه على المجتمع الغربي المعاصر.

• هذا مانستنتجه من المقدمة السردية لأن المؤلف اخذها حقائق مسلماً بها ولم يربطها بالواقع ولم يتوصل الى هذا من خلال الدراسة ولكنه اخذها جاهزة وحقائق مسلماً بها وظواهر عينية من غير ربط العلل بالمسببات. وفي القسم الثاني يتناول اعمال غولدمان بطريقة سريعة ومختصرة فهو لا يناقش ولا يحلل وإنما يتحدث عن المؤلفات ملخصاً او مركزاً الضوء على اهم مافيها من موضوعات ولما كنا لا نلم بكل اعمال غولدمان ولا بالاعمال التي تحدث عنها غولدمان فمن العسير مناقشة المؤلف في الموضوع ولا اعتقد ان القارئ يستفيد كثيراً من هذا القسم لانه دراسة عن دراسات تناولت اعمالاً فنية وكان ينبغي ان يتصدر هذا القسم مقدمة وان يتبسط المؤلف في التحليل ثم يستعرض استنتاجاته وما توصل إليه ولكن المؤلف استنتج ثم بدأ يتحدث عن المؤلفات.

ومع ذلك تبقى للكتاب اهميته ودوره في تعريف القارئ بـ غولدمان اولاً ثم بالبنيوية التكوينية وهي الجانب الآخر من البنيوية الذي يركز على الاتجاه الفلسفي والآيديولوجي ومن هنا يكسب الكتاب قيمته واهميته حينما يضاف الى مجموعة الكتب التي تحدثنا عنها ولابد من الثناء على المؤلف وجهوده حيث استطاع ان يقدم لنا البنيوية التكوينية من خلال اعمال غولدمان او بالعكس وهو عمل شاق يحتاج الى جهد ووقت ودراية لاسيما والرجل متعدد الاهتمامات واسع المعرفة عميق الجذور واعماله كثيرة وماكتب عنه شيً كثير يصعب حصره.

الخطيئة والتكفير:

عبد الله محمد الغذامي

السعودية ١٩٨٥

من مميزات هذا الكتاب المهمة انه يصدر في السعودية فيتيح للقارئ العربي هناك الاطلاع على منهج نقدي اجنبي في مجتمع يمكن اعتباره آخر المجتمعات العربية تأثراً بالتيارات الاجنبية واكثر البيئات حفاظاً على الذاتية الثقافية التراثية والسلفية.

اما الاشكالات التي يثيرها هذا المؤلف فكثيرة جداً ولذلك يصعب تناول المؤلف فصلاً فصلاً او قسماً قسماً، ومن أجل ذلك سنؤكد على الجوانب المنهجية في الكتاب وماتثير من قضايا عامة.

واول ما يلاحظ في هذا الكتاب اسلوبه السهل الذي يمكّن القار في اي مستوى كان من استيعاب افكار المؤلف والموضوعات التي يتحدث عنها، ولعل مرجع هذا التبسيط إلى ان المؤلف نفسه لم يكن من اعلام البنيوية في العالم العربي، ولم يكن من المنخرطين في منهجها قبل تأليف الكتاب. وإن كان يميل الى ترجيحها على سواها من المناهج فهو كما يظهر لما اراد ان يتعلم ويتفقه اكثر فأكثر في المنهج البنيوي فوجدها مناسبة ان يتعلم ويؤلف فيعلم غيره واذا كان لهذا السبب اثر في تبسيط الطرق فإنه انعكس على تركيب الكتاب الى درجة كبيرة أحياناً.

واذا نظرنا في عنوان الكتاب رأيناه يتحدد في «من البنيوية الى التشريحية» ويوحي مثل هذا العنوان ان المؤلف يبدأ من نقطة معينة وينتهي عند اخرى وعليه على الاقل ان يحدد مفهوم البنيوية ويتابع تطور المفاهيم حتى يصل الى التشريحية، ولكن مانجده منذ الصفحات الاولى هو الهجوم على نقاط وموضوعات عامة تشترك فيها البنيوية مع غيرها من فروع النقد اللساني، فالاهتمام بالنص والقراءة المتأنية الادبية موضوعات تشترك فيها البنيوية وغيرها ولم يكن تركيز الكاتب على المنطلقات البنيوية وانما جاء متداخلاً مع غيرها من المنطلقات، وحتى اسلوب التناول جاء بشكل عام، فهو يتحدث عن الشاعرية والادبية والسميولوجية ودرجة الصفر حديثاً عاماً، وحين ينتقل الى الجانب التطبيقي يتعثر احياناً في تطبيق منهجه فهو الداعي الى تفسير

الشعر بالشعر وفتح حدود الكلمات ولكنه عندما يواجه قول زهير بن ابي سلمى «ومن لا يظلم الناس يظلم» يغلق الكلمات ويرفض تفسير الظلم بغير بغـير المعنى المحدد قـاموسيـاً ويصرّ على ان الشاعر يدعو الى ظلم الآخرين كي لا يظلم، ويسجل على شاعر الحكمة التناقض في الموقف داخل القصيدة، وهكذا يغلق الكلمة ولا يحاول فتح حدودها، ولو أجهد نفسه قليلاً وقرأ الشطر قراءة شاعرية لوجد ان الشاعر تصور الحياة صـراعاً بـين الانسان والطبيعة، بين الموت والحياة، وبين الانسان والانسـان ومن لا يشارك في هذا الصراع يظلم نفسه ويكون منعزلاً فالحياة هي ان تشارك الآخرين ولم يفطن الكاتب الى هذا التفسير مع انه يذكر بعـد صفحات قـول الرسول صـلى الله عليه وسلم «لو انكم لا تخطئون لأتىٰ الله بقوم يخطئون ويغفر لهم». وقوله

«انصر اخاك ظالماً او مظلوماً».

ويذكر قول الله تعالى «إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبينَ أن يَحْمِلْنَهَا وأشفقن منها وحملها الانسان إنه كان ظلوماً جهولاً».

فهل يختلف هذا الظلم عن الظلم الذي عناه زهير.

اكثر الظن ان الكاتب نفسه ناقض منطلقاته دون ان ينتبه لها.

ومن الاخطاء المنهجية التي ارتكبها المؤلف انه مايكـاد ينتهي من مقدمة حتى يتبعها باخرى وكنا نظن انه قال كل ماعنده من حديث نظري في الصفحات الاولى حتى صفحة (١٠٨) وحان الوقت لان يدخل في عمله التطبيقي ولكننا نفاجأ انه يقدم مـرة اخرى شريحته وهي شعر حمزة شحاتـة، وقد نقبل منه هـذه المقدمة لانها تضع امامنا تصور الباحث المنهجي في شعر حمزة شحاتة، ولكن الامر لا ينتهي عند هذا الحد فبعد صفحات يعود في الفصل الثاني ليقدم لنا فلسفته مرة اخرى تحت عنوان «إشكالية نقدية وأخلاقية» وتكرر المقولات نفسها مرة اخرى في الخمسين صفحة التالية.

وتستمر الحال فلايخرج من مقدمة حتى يدخل في اخرى، ولا ينهي قضية حتى يكاد يكررها مرة اخرى وبأسلوب آخر او تحت عنوان آخر فيحمله ذلك على الإسهاب والاستـرسال غـير المحكم.

ومن اشكالات المؤلف المنهجية انه يرفض اتخاذ الشخصية وثيقة لفهم النص او ان تتخـذ النص وثيقة لفهم الشخصية وهي منطلقات السنية بديهية ولكن من الواضح ان المؤلف خُدِع بمظاهـر حياة الشـاعر الذي تزوج ثلاث مرات ففشل ومن ثم اعتـزل الحياة العـامة وصار يحرق قصائده ويمتنع عن مقابلة اصدقائه وذويه ولذلك صار النص في خدمة الشخصية والشخصيـة في خدمة النص. ووضـع مبادئـه الستة التي تكـون منها نمـوذجيـة «الخـطيئـة والتكفـير» (آدم وحـواء، ابليس والتفاحة والأرض والفردوس) وبذلك صـار فهم الاديب فهماً لانتاجه.

وهو منهج يتعارض مع الاتجاه البنيويّ.

ويبـدو ان النموذج الذي اختـاره المـؤلف «ادب حمـزة شحاتة» اصغر بكثير من حجم المنهج البنيوي ولو رجع المؤلف الى شروط اختيار النموذج في الدراسات البنيوة كما شرحه صلاح فضل في كتابه (النظرية البنائية) لفطن الى ذلك ـ هذا احتمال ـ او ان المؤلف لم يستطع ان يقنعنا من خلال بحثـه ان ادب حمزة شحاتة صالح لاتخاذه نموذجاً للبحث يتكافأ مع المنهج. والذي نراه ان المؤلف خُدِع بمظاهر حياة حمـزة شحاتـة الشخصية وانعكست هذه المؤثرات على المؤلف عندما قرأ شعره وكان يظن ان كل من يعتزل الناس هو قادر ان يكون المعرّي الثاني والمؤلف يلوح بذلك من خلال استشهاده بشعر المعرّي في اكثر من مناسبة.

ومما يؤكد ماذهب اليه ان المؤلف نفسه في آخر الكتاب وتحت عنوان (كلمة شكر) ذكر انه كـاد في احد مراحل البحث ان يعـدل عن نموذج الشـريحة لولا ان البعض من معـارف حمـزة شحـاتـة زوده بملفـات من القصائد غير المطبوعة للشاعر وكذلك بعض رفاق المؤلف سجلوا له حلقات عن حياة الشاعر.

ومهما اتصف اعتراضنا على منهج البحث بالشـدة فان الكتاب لا يفقد من اهميته التي ذكرناها شيئاً. وإن المؤلف استطاع ان يوفر لكل مثقف مهما كان مسـتواه خطوطا عامة في الاتجاه النقدي البنيوي او بالاحرى اسساً نقدية لمن يريد ان يتعلم الوصول الى ماوراء النصوص الادبية، او كيف يتعامل مع الادب الحديث، واستـطاع بيسر ان يستخلص الخلاصة المركزة لجهود اكثر من رائد للبنيوية فيأخذ زبـدة ماتـوصلوا اليه بعـد عناء وشـروح كثيرة فيلخصه بكلام بسيط مفهوم وقليل مع امثلة مستوحاة من الواقع وان يربط هذه الافكار بما توصل له العـرب من لمحات هنا وهناك ويجمعها في كتاب يجمع بـين النظريـة والتطبيق وقد يساعد هذا الجهد على إيجاد ارضية ثقافية لطلبة الدراسات الادبية في السعودية وان يتعرفـوا على آفاق جديدة تشدهم الى البحث عن البنيـوية والتعـرف عليها او على الاقل الاستفادة من بعض تراثها العلمي.

وبعد ان تعرضنا لهذه المؤلفات الاربعـة يصير من المهم جداً طرح بعض الاسئلة على انفسنا وعلى هذه المؤلفات إذا ما

اردنا تحديد مكانتها العلمية ومعرفة مايمكن ان تحققه من غايات من خلال وظيفتها التعليمية.

فهل تضيف المؤلفات الاربعة شيئاً جديداً الى تراث البنيوية المعرفي الانساني؟ وهل توصل هذه الكتب لمنهج بنيوي عربي متميز؟ والى اي مدى تستطيع هذه التآليف وامثالها ان تقنع من له موقف معارض ام مؤيد مسبق من البنيوية ان يتبنى موقفاً جديداً مغايراً لموقفه السابق؟ ثم ماهي قدرة هذه الكتب التعليمية على خلق جيل من المثقفين العرب يستطيع ان يتقدم بالبنيوية العربية خطى جديدة الى الامام.

والحقيقة التي لا تغفل ولا يمكن تجاهلها ان اجابتنا بشكل عام ستكون اقرب الى الجانب السلبي منها الى الجانب الايجابي وان كنا قد اشدنا بالمحاولات التطبيقية التي تطرق لها ابو ديب وانها تحقق شيئاً يسيراً من هذه الطموحات. وما مردّ ذلك إلّا لان الباحث العربي لا تستهويه الموضوعات التي يكون موقفه منها محايداً او يستطيع ان يتخذ منها موقفاً محايداً اثناء معالجته لها، فما زال الكاتب العربي لا يحرك قلمه الا حينما يستنكر او يستجيب بدون حدود لفكرة ما، ويتخذ موقفاً محدداً مسبقاً منها ثم يحاول ان يعرض هذه الافكار اثناء محاولته التعرف عليها وقبل ان يحيط بما لها او عليها، وفي مثل هذه الحالة لا ينصرف جهده إلا الى توضيح ما فهمه او ما وجده بطريقة وصفية ليظهر بمظهر من يحيط بكل شيْ عنها، فيرفض ويقبل من غير مناقشة وعند ئذ لا يستطيع ان يأتي بجديد كمالو اتخذ موقفاً محايداً يمكنه من مناقشته ماهية المدونات الاساسية باسلوب يتيح للآخرين الانبهار بها فيرفضون او يستجيبون نتيجة للتعمق في معالجة هذه المدونات.

إن المطارحة التي لا تضيف الى التراث المعرفي أشياء جديدة او لا توصل لمناهج جديدة يتفرد من خلالها الباحث اكثر مما يحقق له عرض المقولات وشرحها تظل تكتفي لمؤلفها بميزة تحقيق السبق في عرض هذه الافكار والمناهج الطريفة والدعوة اليها في بيئة محددة وهي اقصى مايمكن ان تحققه في وقتها ثم لا تلبث ان تتضاءل اهميتها بمرور الزمن وانتشار الافكار واتساعها لانها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن ان يكون.

وتبقى مثل هذه المؤلفات في غاية الاهمية لانها تسد فراغاً قائماً في المكتبة العربية وتوفر الحد الادنى من المعرفة في المنهج البنيوي.

إن هذه المؤلفات وغيرها ستظل شاهدة على أزمة النقد العربي في تبعيته التاريخية لمعطيات الثقافة الغربية مالم يع نقادنا البنيويون بشكل خاص جوانب البنيوية العلمية ونزعاتها الآيديولوجية ليتسنى لنا تأصل خط عربي في مسار البنيوية بعد ان استطاع كل من لوسيان غولدمان، ويوري لوتمان في فرنسا وروسيا ان يستفيدا من البنيوية وان يخطا اتجاهات جديدة فيها لا تهمل وظيفة الادب فينعزل ويكتفيْ على اللغة فقط ولا ننكر جدوى المدخل البنيوي ودلالات العلاقات اللغوية. فالادب موضوع يتجاوز لغته المعقدة احيانا وإن للانسان العربي وللادب العربي خصوصيات تميزها عن الانسان الغربي وأدبه ولابد ان تختلف الرؤية العربية للبنيوية عن الرؤية الغربية فنحن نمتلك تراثاً ضخماً تتفق الكثير من مقولاته مع ماتدعو اليه البنيوية فلسفة ولغة ادبية لاسيما عند عبد القاهر الجرجاني فلا تستطع اخذ البنيوية جاهزة بمعزل عن تراثنا كما اخذها الغرب ولا تستطيع التخلي عنها كما يتخلى الغرب اليوم او غداً عنها اذا شاء كما حصل له مع اتجاهات مدرسية ومذهبية.

وفي الوقت الذي لا ننكر فيه صرامة المنهج البنيوي وجدواه في سبر النصوص من خلال علاقات وحداتها البنائية حروفاً ومفردات وتراكيب وانساقاً او نصوصاً كاملة ونحث طلبتنا على التعلق بالكثير من منطلقاتها وقد يصل بنا حماسنا الى تفضيلها منهجاً نقدياً على ماسواها فاننا لا نريد ان نكون بنيويين خالصين لها معجمياً، لاننا لا نريد ان نغلق على انفسنا فضاءات محدودة كما اغلق قبلنا نقاد المدخل النفسي مثلاً على انفسهم فضاءات علم النفس فأخلصوا للعلم اكثر من اخلاصهم للأدب ولهذا لا نريد ان يكون اخلاصنا للبنيوية اكثر من اخلاصنا للأدب او النقد لاسيما ونحن في زمن تداخلت فيه المجالات العلمية والنظريات واصبح النقد مرتبطا بالعلم المعرفي وصارت الدعوة الى توحيد المعارف تستقطب مجموعة من الارتباطيين الجدد[١١] مع مراعاة بعض الثوابت والمتغيرات حيث تمتد الجسور بين الاسلوبية والبنيوية والسيميائية فتتصل كل القنوات ماكان منها نفسانياً او تاريخياً او اجتماعياً وهو اتجاه نأمل ان يتحد موروثه في منهج عربي مميز عن سائر المناهج والاتجاهات. وان يعمل الجميع على اشادة صرحه او على الاقل ان يكون لنا موقف مبدئي ينسجم من شخصيتنا الثقافية ازاء كلّ اتجاه جديد.

الهوامش

(١) جان بيجيه - البنيوية - إنظر مقدمة المترجمين ص ٥ عارف مغنمية . د - بشير اوبري - دار عويدات بيروت ١٩٨٢

(٢) كمال ابو ديب - جدلية الخفاء والتجلي ص ٥ (المقدمة) دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩

(٣) راجع عبد السلام المسدي - الأسلوبية والاسلوب ص ٨

(٤) ينظر بارتون جونسون دراسة يورى لوتمان - البنيوية للشعر ترجمة د. سيد البحراوي مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ ص ١٤٠

(٥) الدكتور عبد الله الغذامي - الخطيئة والتكفير جده ١٩٨٥

(٦) انظر عبد السلام - التفكير اللساني في الحضارة العربية صفحـ ٢٨ ومابعدها الدار العربية للكتاب ١٩٨١

(٧) نازك الملائكة

(٨) شاذل طاقة - المجموعة الكاملة - مقال مالك المطلبي «التجربة العروضية» ص ٥٢٢

(٩) المصدر نفسه ص ١٠٩

(١٠) راجع جوابنا على السؤال للكاتبة التونسية خيرة الشيباني - الاقلام ١٩٨٨/١ ص ١٥٥

(١١) محمد مفتاح - حوار - هاتف الثلج آفاق عربية ١٩٩٠/١ ص ١٢٠

رباعية الواحد

خيري منصور



- ١ -

ساعة..
وهو يَنْبَحُ في مدخَل الكَهْف
والكهفُ مُنْغَلِقٌ بجذُور البَدَنْ

- ٢ -

يابسُ يَرْتَجي للوحةِ صحرائِه موجةً
يرتجي لفراغ المحاريبِ فيه وَثَنْ

- ٣ -

باصابعِهِ
نسج الوقت يَوْمَيْنْ
من فرحِ الوَحْش.. ثُمّ استراحَ
وأَوْصدَ باب الزَّمنْ

- ٤ -

عَضَّ أُنثاه.. أَعلى سماواتِها
طارَ حتّى اختفتْ تَحْتَهُ الأَرضُ
مدَّ جناحَيْه مَدَّهما..
واسْتوى ذكراً مطلقاً

؟

كَيْفَ يمكُن لامرأةٍ عابرة
أَنْ تُعَبئَ كلّ السلالِ
بِكوزِ ذُرَةٌ؟؟
كيف يمكن لي ان ارى
كلَّ مالمْ أرَهْ
دونَ انْ يفقدَ الجَسَدُ الذاكرةْ..؟
كيف لي وانا واقف هكذا
بين مالا اريدُ..
وما لا اريدُ
وبَيْنَ جَحيمينِ كالقِنطَرةْ؟

الرشد

بَلَغَ الرُّشدَ في الأَرْبَعين..
-ربّما بَعْدَها بثلاثِ سنينْ
فراى نصْفه ماكثاً في الطّفولةِ
يحصي أَسابيعه بالهدايا الصغيرةِ
يَرقبُ فارا يُشَمْشِمُ كيسَ الطحين
وراى نصفه... مِنْ حنين

...

بلغَ الرشد في الأَربعين
لم يَجِدْ نفسه في المرايا
وفي ثَوْبِهِ
راحَ يبحثُ في أَعْيُنِ الآخرين..

...

فقد الرُّشد في الأربعين!...



أحوال

زهير غانم

(١)

وإذ أستعيدُ الجحيمَ الذي ضاعَ مني
أعمِّرُ بيتاً على ضفّةِ القلبِ
ادفنُ فيهِ العذابَ
وأندبُ مُرَّ الشبابِ
وعمراً تبدَّدَ كالوهمِ عندَ المساءْ
يموتُ الضياءْ
وشيئاً فشيئاً يعاودني حلمُها
يستبيحُ الهدوءَ الذي أرتجيهِ
فيعصفني هائجاً كالوحوشِ الكواسرِ
حيثُ تميدُ بيَ الأرضُ
أو تنحني في سمائي السماءْ
أقولُ لها: أوقفي مدَّكِ الكوكبيَّ الذي يستفيضُ
فيضرمُ شوقي، وينهبني من دمي كالكلامِ الكذوبِ
ولستُ أتوبُ عن الموتِ، حينَ يراودني الحبُّ

لستُ أتوبُ
هوَ القلبُ يغرفني كالفضاءْ.
ويغربُ صوبَ الضنا
عابراً جثةً تستحمُّ بأحزانها
فوقَ غيمِ الدنىٰ
حيثما كانَ خطوي ينوحُ
ترمّدُ صحوَ الجمارِ وتمضي
إلى صرخةٍ في الجدارِ المقابلِ
كان الهوىٰ في الهزيعِ الأخيرِ
وكنتُ أنا شدُّها أن تشدّ يدي
غيرَ أني وجمتُ قليلاً، تطوّحتُ من نارها
وانسفحتُ على تربتي كالشعاعِ الضئيلِ
انخسفتُ وجنّ جنوني
تحملّتُ هذا الهوانَ على مهلةٍ أن تعودَ
تناءتْ وغيّبتِ الوردَ في عتمها
فانهدمتُ وقدْ غادرتني عيوني
كليلاً أباصرُها في الظلامِ
فما تفتديني
كأني انخرستُ وضاقَ الكلامُ الحميمُ
فما وسعتني ولمْ تعتذرْ عن سياقِ المرارةِ
عن موجةٍ من أسى تشرئبُّ على جبهتي
وتخاتلُ هذا الهواءْ
سأبقى أسيراً يداورُ في حيرةٍ
أويهُمُّ بأن يبتدي
دون هذا العزاء
لقدْ سقطتْ ساعتي في دجاها
وعفّرني ندمٌ ماجنٌ يستحيلُ

إلى شبهةٍ في البكاءْ
تغاوتْ، فما استرجعتْ مهجتي لحنها
حينَ يزقو الغناءْ.

(٢)

يضمّخني عطرُها المأتميُّ فأدنو إلى جثتي
كيْ تشيلَ الرمادَ الذي زفّها للترابْ
وكيْ تهجرَ النومَ حيثُ يهمُّ السرابْ
وتندىٰ على غيمتي في عبابِ الغيابْ
يُضرّجني وجدُها المريميُّ بحزنٍ طَمَا
او تطامىٰ، وشجّرنا في خضمِ الثيابْ
او تطامىٰ، وشجّرنا في خضمِ الثيابْ
فناولني لقمةً كي أرىٰ ماترى
غيرَ أني انطويتُ إلى جثةٍ في المساءِ المغادرِ
أعطيتُها شرفةً كي تنوبَ عنها
إذا عضّها الشوقُ
أوْ ضمّغتها الظنونُ الرغابْ
انكسرتُ لها، وانتثرتُ رمالاً على موجها
فانتشى زبدٌ ماجنٌ في المجيءِ، انحسرتُ
فماتَ مع الماءِ موتاً زنيماً، وناكفني في الإيابْ
تأخّرتُ عن رعديَ المشرئبِّ اماماً، وصرتُ صدى
والنداءُ الغضيرُ تقاصَرَ صوبي
فأيقنتُ أنّ الردىٰ
كامنٌ في مهبّ الهوىٰ والهواءِ
المدىٰ موحلٌ
قالَ هاتفٌ في الظلامِ القديدِ
ستبقى وحيداً تروّعَكَ النادباتُ
وتغسلُ آثامَكَ الغابراتِ
الحصا شاحبٌ بينما
تستبيحُ رغائبَكَ القبراتُ
المقابرُ ترنو إليكَ، تبصُّ الجماجمُ فيها
لتقصفَ أحلامَكَ الداوياتِ بعتمٍ عديدِ
كأنْ لمْ تكنْ عاشقا
كأنْ لمْ تكنْ وردةً في الحديقةِ تذنو

وتضفرُ ماشرّدتهُ الأعاصيرُ
منذُ سنينٍ طوالْ
لَهَا انْ تكابدَ هذا الجحيمَ الذي
ضاعَ منكَ ومنها
لها انْ تدلّ عليكَ وعنها
تخربشُ شجوَ القصائدِ
تحشو ليالي الأسى بالرمالِ الأغاني
وتحشو جراحكَ بالصمتِ والصوتِ والذكرياتِ
الظلالُ التي تنتهي أو تموتُ
تعبّىءُ فيكَ الوساوسَ والجمهراتِ
فتطفو سيولُ الندىٰ والندامةِ
فيضاً منَ الحسراتِ القصارْ
لأنّ الهوىٰ يستحيلُ غباراً
سيعلنكَ الوقتُ فصلَ الغبارْ

(٣)

هد هدتُ فيكِ مطارحَ الغسقِ العتيقِ
شممتُ وجدَكِ من يديكِ
خطفتُ برقكِ وانحنيتُ إلى المساءِ
الُمُّ احطابي واشعلُها
بجمرٍ يستحيلُ رمادَ اغنيةٍ
تنثرُها عيونكِ كالتعاويذِ الرحيمةِ
كالطقوسِ الآدميةِ، كالرقىٰ والأحجياتِ
فأشرئبُّ إلى الحياةِ
مولولاً بالقمحِ والأزهارِ والأشعارِ
انثرُها على الصدرِ المغرّدِ كالطيورِ
وارتمي في الماءِ أعمىٰ
يُبصرُ القلبَ الخفيَّ
ويلمسُ النبضَ الشجيَّ
ويقرأُ الأسماءَ
موشوماً بلحنِ الأبجدياتِ التي تصدىٰ
على جسدٍ من الفيروزِ والمرجانِ
يرعشُ في يدي
فأزيحهُ قسراً إلى الأمواجِ
ارشفُ ماأشاءُ من الزبدْ
واغوصُ في قاعِ الرمالِ على الصدىٰ
اوارتجي منكِ الحنانَ إلى الأبدْ
ضيعتني في ظلمةِ الأشياءِ والكلماتِ
اخنيتِ الردى واللحمَ في كفيَّ
ثمّ رايتِ اني لاأموتُ، ولاأعيشُ ولاأرى
غيرَ الرمادِ يفزُّ في جسدي ويصرخُ
طاوياً صحراءَ من ملحٍ واحجارٍ
يشقّقها الكرىٰ
شَبَقاً رخامياً يضجُّ على جفوني
او يغاوي حرقتي تحتَ الثرىٰ
فتغيضُ امسيتي ببسمتكِ الطروبِ
تشحُّ أضرحتي مياهُك
أو يشرّدني غباركِ
أستغيثُ وارتجي سُحبَ الضراعةِ منكِ
أظمأُ فيكِ أو أني أجوعكِ
أستفيقُ عليكِ فخاراً
يكسّرهُ الهوىٰ، يهوي عليَّ
مضرّجاً بعطوركِ الشفقيةِ الخرساءِ
تفتنني وتنشلُ جثتي من قاعكِ الملغومِ
بالذهبِ الرغاءِ الثرِّ
تقذفُني إلى رحمِ السماءِ
ارتاحُ في عتباتها، واخطُّ حرفكِ
عارياً كالنارِ في روحي وفي جسدي
أعمّرُ وجدَهُ شهباً... وأسئلةً هباءْ.

قصائد

رافت السويركي

الامارات العربية

■ بحرية

يوميْ النورسُ للبحر،
فتطويه المسافةُ
وعلى ضفة عينيه، ينام المدُّ،
يرتدُّ
فتنبتُ
أعشابُ المخافةْ
أيهّا البحرُ،
تعاليتَ ولم تقبض جناحيه،
تماديتَ،
فكنت الريحَ،
سطراً من خرافةْ
...
يوميْ النورسُ يابحرُ،
...
واخشىْ ان تخافهْ

١٩٨٩/٩/٢٩

■ نارية

يباغتني قرنفُلها
ويدهمني
فتركض في شوارع لهفتي
صخباً
تجوب دروب وسوستي
مبللة بريح الخوخ،
والظما المراهق،
عند باب الوعد،
تصهل في مراودتي
تقد قميصها...لهفاً
..تطاردني

١٩٨٨/٧/٤

■ صوتية

وحيداً...
كنت ارسم في الصدى
حرفاً،
يخاطبني،
فيفهمني،
وحيداً،
...قلت اغنيتي.

١٩٨٨/٦/١٣

■ رمادية

يعتشب الهواءُ همستي
وخطوة الولغ
كانه النهر الذي ينتحل الماء
ووجه الضفتينْ
يجيءُ من خاصرتي
ممتعضاً،
يجيءُ كهلاً،
ورماداً
موجة تخبو
كدفْءٍ ممتقعْ!

٨٧/٨/١٠

■ هوائية

يهتف للريح
فتلبسُ المرايا
وجهها الذي
نضته مرتينْ

١٩٨٩/٧/٢

الصورة والأطار

تركي الحميري

١ ـ
هذه الصورة انتفضت،
في فراغ الاطار...تشظت،
قططاً وعيوناً....
تزاحم وحشتها،
غربة الهمس
في هداة الصمت
أنا
خلف وجه الزجاجة،
عينان من خزفٍ ومرايا،
أذود عن الأُطر المستريحةِ،
خلف جدار الغُوايات
كل شظايا الضجيج

٢ ـ
أيعي سرّهُ الشئ...؟
يتفاعل في توقه للاجابة
هذا السؤال الملثم...؟!
ايحترق الصمت في سورة للتكتم...؟!
وإذ تنفجر اضلاع هذا الهباء
تتسامى طيوف التخيّل
عارية هذه المدن الغجرية
تغفو بنسيانها،
وخفوت الذهول

٣ ـ
شجر في وجوه المحاكاة!
شجر من لهيب وأضغاث...!
من غبشٍ قاحلٍ، وصقيع مرير
وصمت الحجر
شجر من مطر،
يتشابك في غابة العري
يغسلها من ذبولِ ارتعاشاتها
ـ انعشوني بكاس الأهلّةِ
او طوقوني بقوس القزح!
خذوني بعيداً عن الأُطر البربرية
لاتتركوني على حافة اللفظ
او خارج / الداخل
القادم / المدبر
الثابت / المتداول
والأمد المتناغم بين الصدى والخفوت ـ

٤ ـ
وتنقشع الغيمة الآن عن غابة مَسّها الليل
عذرية
من غليل المباهاة عرسٌ وأقنعة
اغدقت بهجة السر،
او غلغلت ندف المتكاثف من كل هذي الحروف
المضيئة في غابة الذات
انزع أقنِعَتي،
أنزع القشرة الأزلية
اللب يشتعل الآن عبر شظاياك يازمن الامنيات
سطور شموع تثرثر مبهورة،
وتذوب على عتبة الزمن المتجذر
في أطرٍ
لاتزول



ربما كانت ايادينا

«ست قصائد»

عبدالزهرة زكي

● النمر/ القدرة الكامنه

أسمى
القفص بنمرهِ
حين يمحو الأثرَالذي يدلّ
الى عدالتِهِ
وحين لاتودي به السلالم
الى الرجاءات
وهي تستسلم..
لتتلمسَ
في هيئةِ الفراغِ المحيط
قدرةَ أن يغلّفَ
بالنشيدِ الموحش
جلبةَ السلاسلِ الثقيلة.

● هبات/ الشمس الشاملة

أهب الوردةَ
التي على صفيحِ النحاس،
وهي تصعد
بخطىً من ذهبٍ،
موجةَ ضوءٍ..
تتذرعُ بالشفةِ..
وتتذرعُ الشفةُ بما يماثلها
لتصغي
الى اصواتِ الطبولِ التي
ترتفعُ بالليل
الى شمسٍ شاملةٍ.
وتهيئُ
شكلاً جديداً بالوردةِ القنوع
تذبّ عن فراستها.

....

سأهب الوردةَ
مالا أهب الضياء:
رنّةَ الكرةِ التي على الصفيح
امنيةَ الملاك
على مدخنةِ المنزل
ويقظةَ الطبولِ..
تقتفي حلمَ الوردةِ..
ثم أيَّ شئٍ.

● الوردة المضيئة/ رهائن

ربّما
كانت ايادينا
تلك التي ازاحت الافقَ
الى الهاوية.
أزحنا
الى تماثل المرايا
اشكالاً.. تماثلُنا.
ثم ماذا..
احتفاءً
على ذهبٍ خشنٍ.
وتوهّمنا
الوردةَالمضيئةَ ذلك الحلم الكسير
وتلك الشمس التي
تفاجئُ خيالاتِنا
حتى فضضْنا سطوتَها..
لنعتقَ رهائننا

هكذا
بلا أيادٍ
أو مرايا
أوافق..

● العطلة النبيلة/ ضغائن

ماذا أعددتَ
ليوم عطلتِكَ النبيلة؟

اقواساً
أيسرُ من عزلةٍ..
تعارضَ إغفالةٍ..
لااحد يجرّبها..
لاكسبَ فيها الحياة.
نعم
انتظرتُ مفاجأتي
ثم انحنيتُ
لالتقطَ رفاهيةَ ماآمل
وانحنت النجومُ معي
حين اقتبستُ
من الليلِ الضغينةَ
وجفّفتُها
على شمسِ النهار.

● الكنز/ إفتراضات

نساءٌ
يُروّضنَ على قمصاننا..
وعلى احلامنا..
اجساداً مُحلّقةً.. واٰمالاً مُغَمضة
تراقبنا

أيادٍ في السماء..
وعلى ضياءِ نومٍ لذيذٍ
تهاوت شفاهٌ..
حجرٌ أسيانٌ
جمانٌ على الارض

ثم لاشيءَ سوى
قمصان
وآمالٍ مغمّضة
هل تعلّقنا
الى اقلّ مما ينبغي.
حيث ازحنا
قلوباً واوراداً،
فانطوينا
على حشدٍ من الاسماء
لم نكن نعنيها.
وازحنا
كنزَنا المخبوءَ
الى شجرٍ حافٍ
الى تراب آهبٍ
وطمأنّا افتراضاتنا
ثم انطوينا..
حالمين

● تبرير المعنى/ القبلة

هل تحتاجُ الى
تبريرِ معناها
القُبلات؟

....
....

الفمُ الضيّقُ
لايحتاج
إلّا الى فمٍ أضيق
ليكتملَ المعنى
الذي لم تعد
تحتاج اليه
القبلات.



من
الشعر الكردي المترجم

شعر:ـ صباح رەنجدەر
ترجمة:ـ جلال زەنكابادی

السادن

هُهُنا قريةٌ ترقدُ
في نعشِ فتاةٍ،
وفي حنايا الدخانِ
تسهرُ شجرةٌ،
وعجوزٌ تتشبثُ
بخاصرةِ العُشبِ
راقصةٌ مع الريحِ ...
آهِ ما أعذبَ حمحمةَ الخيلِ !
هُهُنا الريحُ منخورة
والحديدُ
إستحالَ رماداً!!

*

غَفَتِ الينابيعُ...
تستفيقُ القبورُ!
إنسحبتِ النسوةُ إلى الظلالِ...
تتعاظمُ خيبتي!
تصدَّعَ الشارعُ...
فلْتتفسّحي
يامدينةَ الطمأنينةِ!!

*

... وأنتَ...
إركلْ شاهدةَ قبرِكَ!
إفتحْ كسوَةً في رمسِكَ
لا تتخبُط... ثمَّ ماذا ؟!
أفي مقدوري أنْ أحصي الأيامَ...؟!
إذنْ ساقتلُ إنتظاري !!

*

هي ذي دنيايَ نفساءُ، والمحنةُ طفلةٌ مسترخيةٌ!
عمري بأسرِهِ خواءٌ؛
فأينَ تضَعُ إصبعِكَ ؟!
وهكذا راحتِ الريحُ تفتّشُ وحدتي...
لقد إرتحلَ قبري؛ فأستبقاني
أبعثُ في وحدتي نفسي!!

(●) المفارقة في الأفعال الماضية والمضارعة مقصودة.
(●) مقاطع من قصيدة طويلة بعنوان (زێوان ـ السادن) الصادرة عام ١٩٨٨ عن الامانة العامة للثقافة والشباب.
(●) صباح صابر حسن من مواليد ١٩٦٥ اربيل.

اهات لأطفال الكرمل

شعر وترجمة: د. نافع عقراوي

(١)

تهانتت غيمة خريفية لتقبيل الارض
جمعت نداها
حركت قطراتها...
دارت... دارت..
مكونة حبّات بَرَدْ
نزلتْ... لا... لا...جُذِبَتْ
لكنّ حرارة أحشاء الأرض
أعادتها ندىً... فتعالت..
وذهبت لحال سبيلها..!

(٢)

توهجت الجمرة في أحشاء ورده
فأحرقت الأوراق والطلّ
لكن الوردة عادت لعذريتها ثانيةً
رافضة أسمال الكذب الورديه
باقية على الطوىٰ...
رغم المآدب والمشارب
يهتز مُخَيْخُها... من الصراعات الانشائية
في ظلال البنايات الكونكريتية
والأحاديث المهذارة العقيمة.

(٣)

أمر الله... أن ينشق القمر..
ويسقط السماء كسفاً
وتنهمر الغيوم سجفاً
لاحُباً بالأرض...
بل أنتقاماً.. أنتقاماً
لأن طفلة فقدت عروستها
تحت أنقاض بيت والديها.

(٤)

مرت الشمس يوماً بزقاقنا
تبحث عن حبيب هجرها...
كانت النجوم تحرسها
كي لاتنزلق أقدامها
لكن الشمس...
في غمرة قلقها
وجدت فتاة تنتظر أخاها
وأماً ثكلىٰ
وجدة جَرّبت الدنيا...
تنتظر عبق زهور مزرعتها
وأطفالاً مسرورين... يلعبون..!
من الحجر الصوان سلاماً يصنعون..!
وكأن شيئاً لم يكن..!!
عادت الشمس.. ناسية قلقها
ظلّت تفكر فينا...
ولا تهتم بالحبيب الذي هجرها..!

(٥)

رأيت آمال طفلي قمراً
يشدو بأغنية حزينة
رداؤه كسجف الغيم
يحلم ثلجاً
لتنهمر خلال أغوار السنين
وتفتح في جسم الارض جرحاً
ينبت فيه الحزن الابدي
المسافر على أجنحة الليل
راكضاً إلى احضان اللعبة

منطلقاً إلى حيث الهدوء...
الهدوء الصامت...
الذي يحوى في أحشائه الصخب والثورة..
مبشراً بعيون زرقاء
تعزف لحناً جنائزياً... خلال الاوتار الصوتية
لتعلن النبأ العظيم...
الفأر الذي يلتهم أسلاك الكومبيوتر
فيولد الانسان الانسان
خارجاً من رَحِمِ الأزمان
ملثماً بتجارب السنين المعقدة

عاشقة التراب

عبدالخالق رسلم

ترجمة: ابو بكر اسماعيل شوان

آفانتي[1]...
تلعب بالتراب الأحمر المعطر
بأناملها الرقيقة البيضاء...
كانت تقلع العشب الأخضر
لتصّف عليه الاحجار... ومن ثم لتهدم مابنت.. انها تتغنج
لماذا تتصرف هكذا..!
لماذا يغطي العشبَ الارضَ بهذا الشكل
هل يريد أن يستولي عليها...
أم انها هي التي قيدت العشب
لماذا ينتصب التل على السهل
ولم السهل يحيط به من كل جانب
ان هذه الطفلة متعلقة بأمها
انها تلعب بتربتي.. أو أن قلبي هو الذي يهوى التراب..
انها تلاعب أمها... تحبُّ هذا وتحب ذاك

آفانه/ابنة الشاعر

٣ قصائد كردية

محمد البحري



١ . بكاء

غيمةٌ داكنةٌ مثقلةٌ بالماء
واصلت سيرَها
صوبَ سهلٍ محترق الفؤاد..
في رحلتها
مرّتْ فوقَ جبلٍ وغابة
كان الجبلُ
كئيباً ومثخناً بالجراح..
جرداء كانت الغابة
طيورها كانت
تعيشُ الانينَ والصراخْ:
اين النهرُ
اين البحرُ...اينْ؟!
فاضطرتِ الغيمةُ
انْ تجهشَ بالبكاء...

٢ . المطر

ذات يومٍ
سالتُ المطرَ
ماالذي يدعوهُ للسقوط
ولماذا يُغادرُ حلاوةَ الذرى
وينزلُ نحو الارض..
قالَ:
إنَّ منْ لم يَر الارضَ
لايشعرُ بحلاوةِ الذرى
لذا فهو مضطرٌ
لانْ يتساقطَ...

٣ . طائر الحظ

في كلُ مرةٍ
وطائر الحظ يحاولُ انْ
يحث الخطىٰ نحويَ..
ذاتَ مرةٍ
جاءني زائراً
يريد انْ يحلَّ ضيفاً لديَّ
ولكنْ
وبمجرد انْ حاولتُ التعبيرَ
عما في دواخلي
صفقَ بجناحيهِ وطارَ
وهو يصرخُ بي:
انتْ لاتعي شيئاً
مسكينٌ انتَ..
لانك لاتجيدُ فنَّ الصيد..
مفهوم الفصاحة
دعم هذا المنهج

مختارات من الشعر الفرنسي

ترجمة: وليد خالد احمد

اهتم روسولو بعد الحرب العالمية الثانية بعمله الأدبي الذي شمل مجموعات عديدة من القصائد. وقد نشر مختارات هامة منها عام ١٩٧٦ تحت عنوان «وسائل الوجود». بينما حملت مجموعته الشعرية الاولى الصادرة عام ١٩٣٤ عنواناً بسيطاً هو «قصائد». له العديد من الدراسات اهمها «تاريخ الشعر الفرنسي».

خلال خمسة عشر عاماً نشر اوريزيه عشر مجاميع شعرية. وفي عام ١٩٧٦ نال عن مجموعته الشعرية «في ذاتها الفوضى» جائزة ماكس جاكوب. ادار في باريس مع ميشيل بروتون مجلة (شعر ١).

انتظار الصباح ١٩٥١
وقت الحياة ١٩٦٧
قشرة الشجرة تكتب وصيتها ١٩٧٤
من مكان آخر ١٩٧٦
قوس قزح ١٩٧٦

بالاضافة لاهتماماته الشعرية، اختص بتاريخ الاديان المقارن، مما دعاه الى زيارة معابد عديدة في الهند وفلسطين والجزيرة العربية ومصر.

جان روسولو

لقاء

في الرابع عشر من ابريل، شاهدت
اول خنفساء خلال العام،
لقيتني بدون ان تنظر الي
وتابع كل منا
طريقه نحو الموت
في الريح الخالدة

قليل من التسامح

بأمكانك أن تغضب
ياشقيقي الشحرور،
لن تمنعني من التنقيب
كل يوم ولو ساعة
كي اشعر بأنني جدير
بهذه البقعة من الارض
التي املكها مثلك.

ايضاح

الشعر يتكون مع الاشياء
كذلك تجهد الكائنات
كي تفهمه

اعلان مبادئ

اشعر انني انسان، اكثر من اي وقت آخر
عندما ارى خد الأنسان
يداس بقدم انسان
وتطوى ريح خفيفة.
بلطف

صفحات الهوية
التي يمدها الانسان المهزوم
للانسان الواقف.

لتأمل

اكتب دائماً
اذا رأيت المستقبل
من نافذتي الوحيدة وغير المغلقة.
ارى نفسي فتياً
إغتسل واتغنى
بأحدى قصائدي
قبل الذهاب الى المصنع.

سائقو الشاحنات

اجري من اجلكم
حتى عندما انام
هذا ماقاله الشاعر

غابة

كي توجد الريح
تكفي ورقة.

سلطات الشعر

الذهاب من القبو الى العليّة
بدون سلّم او مصعد
والارتقاء من جذر الى جذر
بدون بصاق الارض.
ان تتجسد الكلمة
من غير ان تتقولب او تسحق.

محضر

حلم تعب
عجز مصنع
حياة مدهشة.

عن وفاة سنديانة

اعرفها جيداً، تصبح الاولى وردية دائماً في شهر آذار ابتداء من الابهام حتى الابط وفي شهر تشرين الثاني، انها الاخيرة التي تقدم بيانها. وهاهم يقطعونها ويشتمونها ويضربونها بأرجلهم: هل شوهد ماهو فارغ اكثر منها؟ انها تكاد تصلح لاعداد النار والله يعرف مدى عجرفتها...
وانتم ياسادة؟

جان أوريزيه

حياة القصر

قال لي الماء: تعال الى قصري
وسترى ان الحياة ناعمة
بالأمكان ركوب المركب
والغطس في حمامات الرغوة
قال لي الماء: تعال الى قصري
ذهبت، وكان جميلاً جداً
لم يكن في هذا القصر
غير مضخات وانابيب.
قلت للماء: تبالغ
في اعتباري غبياً.
انت اكثر لمعاناً وفخراً
عندما تسيل في الجدول
والسيل والانهار الكبيرة
من قضاء الحياة في القصر
ونقلي في المركب.



العفريت

عفريت
مضحك ومارد
يتسلق
منارة ضائعة
في زاوية متوحشة من شاطئ «الأرمور»
بدون جهد
... ظاهر
وفور وصول
هذا العفريت
النحيف الأهوس
تحت قبة
المنارة المقرنة
بدأ يرقص
وبجنون
غير منتظر
في تلك اللحظة،
غضبت المنارة
لمداعبة رأسها.

الماء النائم

الماء النائم لاينام،
انا متأكد بأنه يحلم
لأن حلمه
يهمسه
بلطف
للذين يفهمون
ويحبون
ارتعاشه.
حلمه مسكن
يعطيه مظهراً هادئاً
وجامداً ومتبدلاً
الماء النائم يبتسم
انه سعيد
انه الماء الحالم.

التبرج

شجرة الكستناء تستحم في ضوء القمر
امام نظرة البوم الباردة.
ومستودع الماء يتعطر
فوق ساحة نبات الكرنب
تصبح ليلة الربيع صافية
تحت ضربات مكنسة الريح.
والخس تحت الارض
يحك بطنه الصغيرة البيضاء.

البعوضة اللطيفة

كانت بعوضة صغيرة
ولطيفة جداً
قررت ذات صباح
الامتناع عن قرص
حيوان او انسان
وبسرعة، اصابها الجوع
لان الدم غذاؤها
ومن اجل استبداله
كان عليها ان تبحث
عن سائل احمر وسميك
يقوم مقام المرعى.
هل تعرف الآن
من أي شئ تأكل وتفطر؟
من شراب الرمان.

جان فانسان فيرجونيه

اصدر عدة مجاميع شعرية، منها:
انتظار الصباح ١٩٥١
وقت الحياة ١٩٦٧
قشرة الشجرة تكتب وصيتها ١٩٧٤
من مكان آخر ١٩٧٦
قوس قزح ١٩٧٦

من مكان آخر

تشرين اول،
سقوط الاوراق يوقف
تنفس الحقل.

نقطة الضعف حيث تشتي الذاكرة

الشفق، عندما يبرد
الهواء مع طعم التوت،
والمدية وغناء البلبل
والصوان فوق الاموات.
بئر جاف يحلم بأنه ولد
من ورك المطر.
الغبار يصر
للاحتفاظ بأثر الخطوات.
شمع شمعة
ودورة كاس فوق المائدة.
وهذه الرجفة، من اين اتت؟
من يجتاز رجفة بدون نهاية.
الوقت الذي يحيي فيه الزهر البنفسجي
اول نجمة.
صمت هذا الملاك
بجوار قفير في الحقل.
الوقت وحده يكتمل.

كايرن *

كل قطعة من العشب تسمع
ضوضاء النهار النائم.
تستند الشمس لحظة
على كتف الهضبة.
انها الساعة التي تحضر للقائها
مع الغصون التعبة.
كامل عزلة العالم.

* تلة تقام من التراب والحجارة

وقت الحياة

للمساء الذي يستعد
تحت سياج البقس*،
يسمع صرير حلقة البئر.
نادت الشمس
نحلاتها للعودة الى الخلية.
وبضربات خفيفة للريح
رسمت الهضبة
كفنها من العشب والاغصان
حيث تربض الاحاد،
وحيث تستطيع الطيور،
ويستطيع المتشردون والشعراء
النوم
والنزف.

* جنس نباتي للتزيين.

قوس قزح

نتوجه عبر الغابة.
ونسند خدودنا
فوق قشور جذوع خشنة.
الصمت في اوردتنا
يضم ضوءه
الى ضوء الحور.
وبكامل الايدي، نأخذ
الاوراق المرتمية
كي ينتقل القليل
من حرارتنا اليها.
ورائحة الصفصاف
تتسلط علينا طويلاً
نسمات ساعات ضائعة.

قشرة الشجرة تكتب وصيتها

منزل الابتسامة.
سياج الصقيع يحرق
الآلاف من احجاره.
في اكثر الغرف الدخنة
تتجاوب الاضواء.
يعد الشتاء ملائكته
والاطفال ينامون
مع رائحة السفرجل
والشراشف النظيفة.

بيار بورتوجوا

كرزة هايلوفيل

ايتها الفتاة الصغيرة،
تطيرين بين اشجار الكرز بخفة.
ايتها الفتاة الصغيرة
تضحكين، تضحكين
فوق الزهور والثمار،
ايتها الفتاة الصغيرة
التي اصبحت شابة،
اسمع ضحكاتها
في الأسرّة
المليئة بالزهور والثمار
الضحكات، الضحكات...

اللحظة

دخان حالم
يصعد.
يصعد في المجد
الهادئ
للمساء
ويمر بشكل رخيم
بين كروم الدم
التي لاتزال مضيئة
بالشمس اللطيفة
للعسل.
دخان يصعد،
ويصعد
ويصعد نظري،
ويصعد
معها
وأراه بعد ذلك.

الفحيح

عبدالرزاق المطلبي

إشارة:

يوسف الهادي وحده الذي شهد هذه الليلة الغريبة، وهو وحده الذي سجّل تفاصيلها، في رأسه المضطرب اولاً، ثم في هذه الأوراق القليلة، التي بين ايدينا الآن..

كلّ مرة كنت أعود فيها الى البيت متأخراً، أبطئُ خطواتي، حتى لكأني سأقف، وحالما أمسك ظلها العاري البعيد بعيني، أطلق نفسي المحتبس في صدري، ثم أسرع بإتجاه بيتي، الذي أصله بعد خمس دقائق بالضبط، غير أني تأخرت، تأخرت كثيراً هذه المرة..

ففي مساء هذا اليوم، انحدرت في الشارع، أكاد أعيد طريق سيري كل ليلة، فاقطع المسافة من دون وعي أو انتباه؛ حتى اقارب ذلك المكان، وكعادتي أبطأت هذه المرة أيضاً، ثم تسمرت قدماي في المكان بإزاء شباكها، إذ لم أرَ لها ظلاً على الرغم من قوة الضوء في غرفتها، وكأن شيئاً فيّ اضطرب، اومسّني خوف غامض، حتى أنني لم أفكر بالذي يمكن أن يعنيني في هذا كله؟ ولا بالذي يعنيه وقوفي هكذا وسط هذا الشارع في آخر الليل، ولم أفكر ان المرأة يمكن أن تكون قد نامت تاركة ضوء غرفتها مفتوحاً، أو قد تكون قصدت مكاناً آخر في البيت، وستتركه وتعود الى غرفتها!!

في البداية نظرت بسبب عادة فضول لديّ، ثم فكرت أنني أتسلى، بعدها صارت رؤيتها جزءاً من طقسي الليلي الذي ينتهي بالنوم، وربما لم اكن لأنام من دونه، ولهذا ملأ السؤال عنها رأسي في هذه اللحظة، وجعلني بحثي عن جواب انظر هنا وهناك، متوقعاً رؤية بقعة مضيئة في مكان آخر من البيت.

بيد انني دهشت، حين صدمت نظري رؤية باب بيتها الخارجي مفتوحاً، ورؤيتي للممر العريض الطويل ينسفح عليه ضوء ممتداً حتى الباب الخشبي الكبير للبيت.

وكما في أحلام اليقظة تركت قدمي تسيران خلال الباب، الذي امتدت يدي من خلفي وأغلقته، وواصلت عبر ذلك الممر، في ضوء فجري تنثّه مصابيح نصف شفيفة معلقة في السقف الطويل للممر، ولفرط عجبي اهتززت،وارتجّ شيْ فيّ،حين ألفيت بابها الخشبي الكبير نصف مفتوح، وهذه اللحظة خفت، انكمش ذلك الشيْ في أعماقي واوقفني، فماالذي أفعله في بيت أجهل كل الذين فيه؟ لم ارَ منهم غير ظل امرأة أراه آخر كل ليلة في غرفة علوية؟ من هي؟ من يسكن معها؟ كيف تعيش؟ لماذا تظل يقظة الى تلك الساعة من الليل؟ لاأدري..، ثم لماذا انساق أنا لتفقد ظلها العاري في غرفتها، هل هي نظرة عفوية لمرور عابر حقاً أم أن ثمة من يتسلط عليّ في داخلي ويسوقني إليها؟ أيكون ثمة شيْ لاأعرفه، هو هذا الذي أشمّ رائحته الغريبة الآن؟ وهو الذي يدفعني إليها؟ ولماذا؟ ومن المقصود بهذا كله؟ أنا؟ هي؟ آخر؟ آخرون؟؟

□

كنت سأستدير وأعود، وغابة الأسئلة تنبت وتنمو وتزدحم في داخلي، لولا أن يداً خفية التصقت بظهري ودفعتني في المدخل بعد الباب، الذي انغلق عليّ، التفتّ لأرى من هذا؟! غير ان الليل المتخفي في الضوء الباهت هناك، كان الموجود الوحيد الذي يقف جنبي تلك اللحظة، أمسكت بمقبض الباب وزبد رعبي يطغى فيّ، وحاولت أن أديره لأفتحه وأهرب، لكني وجدت الباب مقفولاً من الخارج..

بقيت واقفاً في مكاني أتلفّت، منتظراً ان تجيْ هي، أو يجيْ أي أحد ممن يساكنونها، لكن انتظاري طال، وقد بدا البيت لي خالياً تماماً حتى من انفاس كائن، أي كائن..

كنت في موقف صعب ندمت تماماً لانني وضعت نفسي فيه من غير تفكير، ترى لو رآني أحد منهم، واتصل بالشرطة، واتهمني باللصوصية، هل سأجد ماادفع به عني التهمة؟ وماالذي سيكون قد أتى بيّ الى هنا لأقوله للشرطة أو لأي انسان يسأل، ماشأني؟ وماذا أريد؟ وما حقيقة صلتي بالمرأة في الغرفة العلوية؟ وهل سيصدق أي انسان، أن صلة انسان عابر، يمر آخر الليل، فينظر الى غرفة مضاءة، فيها ظل امرأة يمكن ان يجعلني أدخل البيت

هكذا، متسللاً في مكان لاأعرف دربي فيه، ولاماذا أريد؟!

□

اغراني السكون الذي يحتوي البيت تماماً، فانـزلقت قدمي تتحسس البلاط في ضوء خافت يأتي من فتحة باب تطل من صالة الضيوف على ممرات البيت الداخلية، وبالحذر والخوف نفسه، وقفت وسط مربع تلتقي فيه الممرات قاطعاً انفاسي.. كنت أقول ان قدري هو الذي يسوقني الآن، وانني أسلمت نفسي لما يحصل لي، كنت أحاول أن أتبع فضولي فاستجلي كل الأمر للنهاية، واتنصل من مسؤوليتي عمّا وضعت نفسي فيـه، أعي هذا لحـظة أبرره لنفسي، لكني لم أجد غيره، فماالذي بامكـاني فعله وأنا في ذلك المكان، بتلك الحال، مقفولاً عليّ من الخارج.

تنبهّت للضـوء الخافت يغمـر السلّم من بين أجزاء البيت، ويزحف حتى باب صالة الضيوف وتبعت الدافع نفسه الذي كان يدفع بي للنظر الى الغرفة العلوية من الشارع، والذي فتح لي باب البيت وادخلني بالعنوة غير المنظور صاحبها.

درجة درجة صعدت السلم فاتحاً ذهني كله، حتى انتهيت الى مربع يناظر مربع الممرات تحت، الذي رأيت فيه ممراً يمتد الى اليمـين من السلّم، هو وحـده المضاء بـذلك الضوء الشحيـح، ومشيت في الممر، وانتهيت معه الى باب مفتوح لغرفة كانت ترش ضوءها بهدوء.

تبعت الضوء ودخلت الغرفة، ففوجئت برجل يجلس على كرسي دوّار، وبدا كأنه كان ينتظر قدومي لحظة لحظة، وكان يحسب وقت وصولي خطوة خطوة، ويتهيأ له، فما أن خطت قدماي خـطوتي الأولى داخل الغرفة، حتى نهض، فانغلق باب الغرفة خلفي بقليل من قوّة، كما لو كانت الريح قد دفعته ، ثم ذهلت إذ سمعت صوت اندفاع لسان القفل، كأن ثمة من حرك مفتاحاً في قفل الباب ليغلقه عليّ..

التفت الى الباب في اللحظة نفسها بردة فعل، ثم عدت بالحركة نفسها الى وجه الرجل على الكرسي، وهالني مارأيت، فقد كان أنا، كنت أنـا نفسي أجلس في ذلك الكرسي، انتـظر وصـولي، ورحت احملق في وجهي وعقلي يطير مني، كنت أحملق فيه حملقة ذاهل، غير مصدق ومجنون، وأذهلني أكثر أنه ابتسم ابتسامتي عينها، وضحك ضحكتي، صارت حملقتي تحديقاً قوياً، صرت أدور حوله وأنظر، ابغي تصديق نفسي، وأيقنت بعـد لحظات انني جننت، أفهل يوجد دليل على جنون احد اكثر مما اتخيلني اراه، أيمكن أن أكون واقفاً أمام باب مفتوح على مسافة من كرسي أجلس عليه أنا نفسي أيضاً؟!



شعرت أنني أتفكك، عقـلي كله يتفكك، ويكـاد هيكلي ينهـار ويتناثر، حتى دفع الرجل مسنـدي الكرسي بكفيـه، ونهض وهو يقول:

ـ كلا.. لست مجنوناً.. نعم.. أنت سولت لنفسك واغريتهـا، ثم استدرجتها.. اقصد أنا.. الذي تـدعوه أنت، ويـدعوه النـاس: يوسف الهادي!!

هذه اللحظة، شعرت بالخوف منه، وهو يتحرك باتجاهي، إذ داخلني شعور أنه يلبس قنـاع وجهي ويتخفّى وراءه، فثمة في الطول، وهيأة الجسم، وحجم الرأس، مايشير الى أنه إنسان آخر غيري أنا، لكن هذه الملامح، حدود صفحة الوجه، شكل الشعر، وشكـل الجبهة، الحـاجبين والعينـين والأنف والوجنتـين والفم والحنك، هذه كلها ملامحي أنا وخطوط وجهي، تضـاريسه كله وتفاصيله.. ثم اسمه «يوسف الهادي» الذي هو اسمي!!

من دون أن أنتبه أو أشعر، دفعني بكلتا يديـه الى الكرسي،

واجلسني عليه قسراً، ثم اخرج حبالاً من جيب جلدي خلف مسند الظهر فيه، وكتّفني بها، وربطني الى الكرسي، وقال:

ـ أنت لاتعرف يوسف الهادي.. اعني أنا.. الذي قد يكون الآن هنا معك.. ويكون في اللحظة نفسها في مكان آخر، ليس في مكان واحد آخر، لا.. في مكانين وثلاثة واربعة.. وربما في الف مكان او او..

قلت:

ـ ماذا تريد مني؟

تنبهّت الى صورة مرسومة بقلم الرصاص، كان يحرك ورقتها السميكة بين اصابعه، يدوّرها وينظر فيها...

وفجأة عرضها امامي، وسأل:

ـ تأمل الصورة..

خيّل لي أنها صورة تلك المرأة التي كنت ارى ظلالها في الغرفة العلوية.. قال وكأنه قرأ افكاري:

ـ نعم.. الغرفة التي تجلس أنت فيها الآن!

كانت حيرتي كبيرة، وماكنت اعي شيئاً، ارى واسمع ولااعي، او اعي اشياء كثيرة تختلط في رأسي فاضيعها كلها

دار حولي دورة وأخرى وثالثة، كان يدخن من سيكارة بقيت عالقة في طرف شفتيه، حتى رمى ماتبقى منها، وثبّت اخرى مكانها، قال:

ـ هذه الصورة.. ضبطتها أنا نفسي في راسك.. ولقدرتي الكبيرة في رسم الوجوه، رسمتها عن وجودها في خيالك.. ولأنها كانت ملكي وحدي أنا في زمان، ولأن بقاءها لي وحدي مسألة حياة او موت بالنسبة لي، ووجدتها شاخصة في راسك، فكان ان سلطت كل قوتي عليك، وكم كان سهلاً عليّ الامساك بك ودفعك الى هذا الشباك، أنت الاعزل الساذج، لكن غير البريء، او لنقل، وهكذا اراك، المتخفي وراء ستار العزلة والسذاجة، وعرفت في اللحظة انك تراها وهي تقف وسط ضوئها الباهت، وثبت هذا شكوكي كلها، من انك كنت ولاتزال تتسلل اليها لتخرج بها الى الضوء القوي، ولربما واتتك الفرصة لدفعها الى ضوء النهار، فتفضح سرّ وجودي، وتدفع بي الى النهاية والموت، وهكذا خاطرت بها، وجعلت منها الطعم الذي اصطدتك به.

سكت وهو ينظر فيّ، بالوجه الذي هو وجهي، والعينين اللتين هما عيناي، وكنت انظر الى ارض عارية، يتبدى عليها ضوء شفيف، ولحد الآن كنت مشغول النظر والعقل في تفحص ملامحي لديه وسؤال نفسي:

ايمكن هذا..؟ ايحصل لي وحدي ام كان قد حصل لآخرين؟

□

فجأة رفع إليّ عينين ناريتين، استنكرت وفزعت أنا أن تكون عيناي هكذا، وقال:

ـ كفّ عنها..

لم أسمع، وأدرك أنني لم اسمع، فأعاد:

ـ كفّ عنها..

ـ وهل رأيتها أنا؟ هل...؟

قال:

ـ كنت تحاول ان تعرفها.. ان تعرف من هي؟ لهذا اتيت بك الى هنا.. لانصحك ان تكف عنها..

سألت مبهوتاً، ولا ازال غير مصدق لما اسمع او ارى، ولا اعرف كيف افكر وبماذا اجيب، بخاصة وانا اجهل كل شئ يتكلم عنه هذا الوجه القريب الغريب الذي هو وجهي:

ـ انا؟

وسكت، كأنه يحاول أن يتبين تأثير كلامه فيّ.. وواصلت محتجاً:

ـ ولكنني لم اكن افكر بها على النحو الذي تتخيله، فما كنت اتذكرها إلا حين تلوّح لي وهي في شباكها!!

ـ نعم.. لكنها كانت تراودك كرغبة.. وتريدها أن تجيئك في حلم يقظة.. او حلم نوم.. أو..

وهذه اللحظة ساورتني فكرة انه آخر، وربما كان يشبهني فقط ولست انا هو!! لكن لماذا اسمه «يوسف الهادي» مثل اسمي؟!

قال:

ـ نعم انت.. انت الآن صرت تراها تماماً في راسك.. تعرف تفاصيل ملامحها.. واشياء روحها وجسدها.. واخشى ان تجهر برؤيتك لها امام الناس.. اخشى أن تفضحني، ولهذا امسك بك الآن.. حتى تبقى لي وحدي.. تبقى لي وحدي أنا..

سكت قليلاً، ثم قال:

ـ اسمع.. لاشأن لك أنت بها منذ اللحظة.. هل تفهم..؟

قلت:

ـ نعم..

ـ ولن تفكر بها او تحلم او تتخيل.. ولن..

قلت:

ـ نعم..

ـ وأنها ليست موجودة لافي هذا البيت ولا في أي بيت..

قلت:

ـ نعم..

قال:

ـ لاني راسك.. ولا..

وانتفض فجأة، ثم التفت لي وقال:

ـ من يضمن لنا انك تكف فعلاً وتسكت؟ من يضمن لي انك لن تقصّ على الآخرين مارايت الآن وسمعت؟

قلت:

ـ اقسم لك.. لم ار او اسمع ولن.. وسأغيّر حتى الشارع الذي اعود منه الى بيتي.. بل لن اتأخر ثانية، وحين أتأخر.. سأبيت هناك ولن اعود في ساعة هكذا من الليل!!

في هذه اللحظة انفجر ضاحكاً ضحكة هستيرية غريبة، مثل ضحكة ذئب، وخيل إلي انه طقطق أسنانه كما يفعل الضبع حين ينفعل لحظة الاقبال على فريسة.. وبدا كأنه لم يقل لي شيئاً، او لم يسمع مني كلمة.. إذ شعرت بحركة خفية، اولاً تشبه حفيف الريح، ثم سمعت فحيحاً، نظرت صوب الصوت، وحين ازداد وكثر، خيل لي انه يأتي من كل جهة في الغرفة المغلقة الباب، رأيت بعدها افاعي مخيفة تزحف رويداً من شقوق كثيرة في الجدران ومن تحت الباب ومن بين ظلفات الشبابيك، تزحف إليّ، انا المكتّف بالحبال، المربوط الى ذلك الكرسي الدوّار.

كان فحيحها المفزع يقتلني لحظة لحظة، وزحفها المقترب من يميتني مرة ومرة ومرة، وانخلعت روحي وفتحت فمي لأصرخ، وهي تصعد إليّ من أرجل المقعد، وتزحف على جسدي، بيد ان صوتي ظل حبيس حنجرتي، وجدت إنني أصرخ بلا صوت، وعرفت ان افاعي هذا الرجل ستقتلني من دون ان يعرف احد عني شيئاً، ولاحتى أهلي، وانبعثت في داخلي صرخة تقول:

«ومن هذه البنت.. واية بنت.. من تكون بالنسبة لي حتى افقد حياتي من أجلها وأموت..؟!»

وبصوت يشبه الفحيح، الذي يكاد يطبق عليّ، قلت له:

ـ ابعدها عني ارجوك.. لاأعرف هذه الفتاة.. ولم اعرفها.. لاشأن لي بها او بغيرها.. فكفّ عني هذه الافاعي ارجوك.. لاعلاقة لي بامرأة.. اية امرأة.. لاعلاقة لي بنساء.. لاافكر ان أحب، ولن احب.. لاافكر ان أتزوج ولن أتزوج.. لن.. لن.. لن..

□

متأخراً أكثر من عادتي استيقظت صباح اليوم الثاني، فدهشت من وجودي في سريري، وفي غرفتي، وبكامل ملابس نومي، نهضت منتفضاً، كانت ملابسي معلقة في مكانها، وحذائي مصفوفاً تحت سريري، وجواربي في مكانها، كان كل شئ مثل كل يوم، إلاّ تأخر يقظتي..

تفحصت وجهي وذراعي ورقبتي في مرآة الطاولة امامي.. عجيب.. ليس بي شئ، ولا أثر لافعى او لغيرها، لم يكن ثمة شئ او علامة لما عشته الليلة الفائتة، وببطء تحركت خارجاً من الغرفة الى دورة المياه، إذ كنت اشعر بالثقل الكبير لراسي، وبالحاجة لان اغمره في ماء بارد، شديد البرودة..

وقبل أن انتهي من غسل وجهي، شعرت باضطراب في البيت والشارع..

□

حين دخلت امه مولولة، رفع عينيه المتوجستين إليها، فاجابت:

ـ وُجدت رجل مقتولاً في بيته في الشارع الثاني.. لقد اطلقوا عليه الافاعي وقتلوه.. وهو مربوط الى كرسي.. يقولون بسبب علاقته بامرأة يعشقها..

لم يكمل سماع خبر امه، فقد ارتجفت ركبتاه، وكاد يسقط ارضاً، لكنه تماسك، وأسرع الى خزانة ملابسه ليخرج بدلته، التي حين اكمل لبسها تذكر انها بدلة الأمس نفسها، حتى انه، عندما دفع يديه في جيبيه، تلمس (لحظة كان يتذكر صورة المرأة) حافتها باصبعيه، ثم أخرجها وراح ينظر اليها مدهوشاً. كانت الصورة نفسها التي رسمها وأراها له الرجل، وشعر أنه يضيع وسط عالم غريب يضطرب حوله..

□

في البداية خشي أن يترك البيت، فقد بات وجود ذاك الـ«يوسف الهادي» حقيقة، فكيف يخرج بوجهه الذي هو الوجه نفسه للقتيل في تلك الغرفة، في ذلك البيت؟!

بيد انه وضع يديه في جيبيه وخرج، ومالبث ان تعجب، فلم يشر له أحد، او يتعرف عليه، على الرغم من ازدحام الشارع بالناس والشرطة والمدّعين، ووجد الجرأة على دخول البيت، الذي أرعبه ان يتنبّه الى انه كان قد رآه، بل يكاد يرى آثار خطاه الليلة البارحة على ارضية الممر والمدخل وصالة الضيوف، ثم الممر الداخلي والسلّم، تعرّف عليه كما يتعرف على اي بيت كان قد دخله..

وانكر على نفسه انه يقدم على الصعود الى الغرفة بجراته المخيفة هذه، التي لايعرف من اين اتته، وشدّ نفسه بقوة منتظراً ان يطالعه وجهه هو بملامحه و..

صيحة قصيرة خافتة صاح، وهو يحملق مفجوعاً بالوجه امامه، الذي لم يكن وجهه، هو يوسف الهادي، ولايشبهه في اي شئ حتى!!

الملف

محمد صوف

المغرب

سأصدح بما يفرضه الحق. الصوت سيرتعش. الكلمات ستتمسك بالحلقوم. سترفض ان تخرج. ستحميني منّي. وسألقي البراءة في وجه الآمرين من فوق. سأدع الملف يدافع عن نفسه. عنّي. عن المتهم. ساستمع بكل جوارحي الى كل صدى سيتردد في القاعة. سأزن واقيس وأصدح. سوف لا اكون الأداة.

قال لي يومها الرئيس.،. انا اخترناك لانك لا تخاف في الحق لومة لائم. قال لي اننا قررنا ان تكون انت الفاصل في هذه القضية لانك تتمسك بالقضية كما يطرحها الملف وتتعامل مع الملف وتفصل وفق مايمنحه لك الملف. انت موضوعي. فاخترناك، ثم قال لي الملف امامك فاحكم. ثم قال لي الملف امامك. لا تحكم. هم حكموا. سألت، من هم؟ قال لا تسأل. نفذ، قلت يجب ان اعرف. قال، إذن فاعرف. وعرفت. وعندما عرفت ابتسمت بمرارة. وعندما ابتسمت بمرارة. ابتسم الرئيس وقال.. انتهت المقابلة.

بعد ساعة ستمتلئ القاعة عن آخرها. بعد ساعة سادخل القاعة. ستتعلق بي الانظار. تختل دقات القلوب. وسأصطدم بنظرته الشامتة وبمشروع البسمة الساخرة على محياه. نظرته ستقول. عرفت انك عرفت. والبسمة الساخرة ستعلن عن ازدرائها بالسيناريو. ساستمع الى الشهود والنيابة والدفاع. والملف الرابض على طرف المكتب يقول. سيحمي الوطيس. سأهدى. سأهدد. سأرفع الجلسة. سأتداول. سوف لا اتداول. ساخرج الى الجمع وسأقرا ما أملوه علي. واخرج هارباً من الصراخ والعويل والاستنكار والنظرة الصامتة الشامتة وابتسامة الازدراء. سأركض نحو مكتب الرئيس. سيقف من خلف مكتبه. سيهنؤوني. سيبلغني ارتياحهم. وربما وعدني بكرسي ما في مكان ما. سأخرج وستلاحقني القضية والنظرة والبسمة. ستلاحقني الجلسة. ستتدخل في قهوتي فتحيلها حنظلا. ستتدخل في نومي فتحيله كوابيس.. ستتدخل في مذكراتي فتعكس شخصا أشفق عليه.

بعد ساعة ستمتلئ القاعة عن آخرها. سادخل القاعة ستتعلق بي الانظار. يتصاعد النبض في القلوب. سأصطدم بنظرته الشامتة وبمشروع البسمة الساخرة. ستقول نظرته عرفتُ. سأتحداها.

سيرتفع الضغط في القاعة. ستنتفخ الاوداج. تحتقن الوجوه. ستطالب النيابة باقصى العقوبات. سيطالب الدفاع بالبراءة. سادفع الجلسة. سأتداول سأنصت الى القانون. واحدق في الميزان المرسوم على الجدار. سأقرأ الآية المكتوبة تحت الميزان للذكرى. سأتداول سأدرس. الملف. النقطة تلو النقطة. ساعرض عن الورقة الرابضة وسط الاوراق. ساتداول ساستشير. وساصدر الحكم الحق.

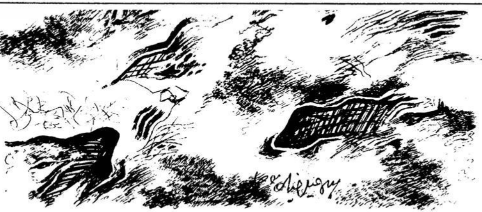
ساخرج الى القاعة. والقي بالحكم. سأخيّب امل النظرة الشامتة. سأطفئ الازدراء. سيحدث هرج. سيحدث مرج. ساصم اذني واغادر القاعة. لن اذهب الى مكتب الرئيس. وبعد؟

هه! ثم ماذا بعد؟ قد ياتي الامر بنفيي الى منطقة نائية لادخل في الغياب. قد يقومون بتلفيق شئ ضدي. قد يذهب هذا التلفيق الى وقوفي ملفا امام احد زملائي ليقول فيَّ كلمتهم.

وهل استطيع ان اتحمل النفي؟ هل انا من طينة القابلين للوقوف ملفًا امام حكم آت من فوق؟

مالهذه الاصوات تتراقص على مسمعك وتختلط فيها نبرة الصديق والحبيبة والاقرباء. تتواتر تعاطفا وتشفّيا. وتساؤلا عن حقيقة غائبة ثم شكا ثم يقينا ثم تاتي الشفقة لتجتاحك من الملف الرابض هنا على يمينك والورقة بداخله تتحرك امرا. وتتحرك وعيدا!. وتتحرك وعداً.

وهذا الطريق الطويل الممتد امامي لا يحده البصر. اضغط على دواسة البنزين. اركض الى حتف الحق او الى حتفك. اضغط على الدواسة لتصل في الوقت المناسب. بينك وبين لحظة الرعب التي تنتظرك دقائق معدودات.. على يمينك اشجار تراها مقاصل وعلى



يسارك الفراغ اللامتناهي. وانت في قلب سيارتك تضغط على البنزين وكأنك تتعجل لحظة اصطدامك بالحق. بالحقيقة. بالوعد. بالوعيد.

الملف على يمين السيارة يأخذ اشكالا تخيفك. يتحول من ولي نعمة. يبتسم الى نقمة. جلاد يثبت راسك تحت المقصلة الى فم مفتوح ولسان طويل ينزلق نحوك فيرفعك فيدخلك في دهليز فيطبق عليك الفكّين. فيكسر ضلوعك وتغيب صرختك في غياب الدهليز المظلم وتبحث عن بؤرة نور فلا ترى سوى الملف. لماذا تمد يدك اليه بوجل. ان الرعب يسكنك. يزلزل كيانك. وبعد دقائق ستتأبطه وتدخل به القاعة قدراً ينتظر ان تدق ساعة الحسم.

لعل القاعة الآن تغصّ بالحاضرين. تغصّ بالاقلام. تغص بالقلوب. تغص بالعيون. والكل ينتظر وصولك لتفضّ لحظة الانتظار الحادة.

الاقلام تنتظر قرارك خبرا.

القلوب تنتظر قرارك.. رحمة.

العيون تنتظر قرارك روتينا يطوي ملفا ويحيل قضية على النسيان عبر قطعة من الزمن فائرة ستفتر.. ثم تبرد.

تلك حكايتك.

والزمن الذي يرفض الرحمة لك. له. يدفع الجلسة نحوك. فتنزلق على الدقائق القليلة.

فهل ستصدع بالحق؟

ها هو السؤال يخيفك وسرعة السيارة تخيفك وانتظار الآخرين لك يخيفك والامر الرابض في قلب الملف يخيفك. الملف الساكن على يمينك يتحرك. يقول. يصمت. يأمر. يعد. يتوعد. وقدمك تضغط على البنزين. تحرق المسافات وتندفع نحو اللحظة الفاصلة.

تنظر الى الملف. تحدق فيه. تمعن النظر. سيارتك تقلص المسافة الفاصلة بينك وبين لحظة الحسم. شئ في داخلك يزمجر. يرفض.

تمتد يدك الى الملف. تحمله. شئ في داخلك يزمجر. وتقذف به من النافذة. تتطاير اوراقه. تدخل في رقصة مجهولة الايقاع على نغمة الريح. تتنفس الصعداء.. تبتسم.

انهم ينتظرونك.

اللحظة.. تدرك هول ما أقبلت عليه. واللحظة تقتنع انك على حق. واللحظة تعلم انك وحدك الذي تعلم ما فعلت وما سيفعلون بك.

فماذا انت فاعل؟ ماذا انت فاعل؟ ها هو السؤال : يتردد صدى يملأ عليك العلبة الضيقة المتحركة.. يتردد صدى يؤرجحك بين الاقدام والتراجع وامامك صورة القاعة تكتظ بالجالسين بالواقفين بالمتحلقين حول الباب بالانتظار لشخصك المهيب. انت المرعوب سترعب القاعة بعد دقائق.

كيف ترعب القاعة ووريقات الأمر والاثبات والنفي تناثرت في مهب الريح في الطريق الفاصل بينك وبين قاعات الحكم العدل القول الفصل الكلمة العليا.

وتضحك ثم تبكي. ثم تضحك من قلب الضحك والبكاء، ترى الخلاص مُنعَرجاً يناديك ان اضغط على الدواسة بكل ماتبقى لك من إصرار على الرفض. فتفعل. فتعيش لحظة تستحضر كل لحظات حياتك الجميلة وكل اللحظات التي وقّعت صك الدخول في متاهة نهايتها منعرج يعطي لوضعك شكلا آخر مقلوبا او هو كالمقلوب. ويأتي بيد ثقيلة تربض على انفاسك فتستسلم وامام ناظريك قاعة مكتظة ومتهم ودفاع ونيابة وشهود ومستشارون وأمرٌ يلغي القاعة والمتهم والدفاع والنيابة والشهود والمستشارين. يلغيك.

تحاول ان تحرر جملة من وسط الانفاس التي تحاول الانفلات من قبضة اليد الثقيلة.. لعل هذا افضل من رحلة المعاناة التي تنتظرك هناك.

ساحات الليل

زعيم الطائي



● غادرت الباصات مرة واحدة، تركت ضجيجاً خيم على ليل الساحة وامتدادها الذي لم يعرف الهدوء طيلة النهار، وعبقت شوارع الميدان المسفلتة والطرقات برائحةِ الدخان الشبحية.

استسلم بقايا الرائحين والغادين والتائهين، قرب الواجهات المتلألئة لشعور خيبة مرير، يشبه الموت عند الارصفة الخانقة، وابتدأت حركة سرية في الممرات الجانبية والازقة المتعرجة لركام من جثث تتحرك هنا وهناك في بقايا مرارة الضباب.

حيوات غامضة، شيء من اللاشيء اخذ ينبض في وقت الساحة المتأخر، قرب اكوام زبالة علب التعاسة الفارغة والصفائح والقناني. ارتعشت قلوب العميان في برد الليل، وانتفضت الاغطية المتسخة للمتسولين الملتفين بالبطانيات الممزقة الحائلة، الى جوار المباني الخلفية لفنادق ومطاعم الدرجة الرخيصة، حيث السيول من الانهار البولية الجافة والقيء المتخثر تحت الاعمدة، وملذات اخر الليل اليائسة.

الامور سيئة، ولكن لااحد يعلم ان اموري سيئة، دخلت الى فندق عند الممر على اليمين، جلست على الاريكة المخصصة لقدوم النزلاء الغرباء، استطيع ان اقول انني دخلت مكاناً مظلماً لولا المصباح الوحيد المعلق في زاوية السقف، والذي يرسل نورا شاحباً بين ذرات الضباب الذي انفصل عن عتمة الزقاق الضيق بعد اغلاق الباب.

كان الفندق عتيقاً، غلفت جدرانه باخشاب متآكلة تساقط طلاؤها منذ وقت بعيد، ترشح منها رائحة غريبة، تشبه رائحة الملابس النتنة المتجمعة، الرجلان الوحيدان اللذان يجلسان امامي، احدهما بعين واحدة يبدو كشحاذ، والآخر مبتور الساق.

كل شيء امامي لالون له، حتى انني بالكاد، استطعت تمييز الاشياء المرصوفة على النافذة، قرب السقف، خلف الرجل الذي كان غافياً ومتكئاً على منضدة ذات ابواب، كؤوس ومداليات من البرونز لمباريات خيالية، مزهريات فخار ذبلت ازهارها الصحراوية منذ سنين. ساعات حائطية مفضضة ومذهبة، تمسكت كل منها بزمنها الفائت، وسكنت عقاربها الدقاقة، او المبوقة، او المزقزقة، او الصافرة كما رسمت الى الخلف سماء شديدة الزرقة، تسبح في فضائها طيور اسطورية ذات اجنحة عملاقة.

اخذ الرجل يسجل هويتي وهو يتفحص وجهي المغبر وملامحي المرسومة في الظل النحيف، مقارناً وجهي وصورتي بعض الوقت. على المنضدة القيت باهمال بضعة هويات. سألت:

ـ هل تحتفظون بها لديكم.

اجابني وهو يقرب مني تلك الصور الملصقة:

ـ لا.. لا.. ليس كذلك، تستطيع تاملها.

كانت صور نسوة صغيرات، باعمار غضة، كرر الرجل عبارته وهو يغمزني.

ـ تستطيع تاملها كما تريد، تستطيع لمسها، ولكنك تريد كما ارى شيئاً حياً ينبض.

كان ذلك الضباب الذي يندفع من فتحات الشبابيك الخارجية، ويتطاول بأذرعه داخل الغرف، له طعم شتاء حاد، كنت أتقيه بمعطفي الاسود الذي تهرأت جيوبه. نشر الرجل ذراعيه حول مدفأة نفطية، ونهض امامي مشيراً ان أتبعه، حملت حقيبتي التي انتزع ابزيمها وبان ثوبي الازرق من فتحتها. سرت خلفه على الدرجات الملتوية الصاعدة، وها انذا الآن اسمع صوتاً للضباب من خلال ثغور الأخشاب المزججة، ونوافذ الشرفات التي نعبرها عند السلم. نزل في الوقت نفسه رجال يحملون امتعة كثيرة وصناديق ثم تبعهم اخرون، قال صاحب الفندق:

ـ انهم رجال المزاد، لابد رايتهم عند السلحة يبيعون هذه الاشياء الرثة في ظلام الصناديق للمغفلين.

كان بوسعي النظر من خلال الضوء الواجم الى ابواب الحجرات، لكن صرخة باهتة او ضحكة انطلقت من احداها عبر الظلمة التي سادت فجأة. توقفت بضع ثوان، شعرت بنفسي في ذلك الوقت وحيداً. وبذلت مجهوداً كبيراً في تبين ملامح السلم، بين الهمهمات وانروائح المتسلطة الغريبة.

انبثق ضوء مصباح يدوي، فتح الرجل لي غرفة منزوية، واشار الى سريري بمصباحه قائلاً:

ـ لم يبق الا وقت قليل من الليل، اذا لبثت في الفندق اياماً اخرى فسنغيّر لك السرير والفراش.

قلت:

ـ لاباس، اود الآن ان انام.

خرج الرجل مسرعاً، ثم اغلق الباب خلفه بهدوء، وانا مازلت بملابسي وسط الغرفة ذات الاسرة الاربعة. وقد غابت ملامح الاشياء عن بصري في العتمة. وشيئا فشيئاً اخذت تتسلل من فتحات الشبابيك الخشبية المطلة اضواء الساحة المتفرقة المضببة تلمست باصابعي غطاء السرير، وارخيت نفسي قليلاً على الوسادة، كأنني لم اذق طعم فراش من سنين. كل شيء يبدو الآن ساكناً امام بصري، الا ان الضوء الخبيء المتسلل من خلف الباب اخذ يتلاشى رويداً رويداً هو الآخر.

«منذ ذلك اليوم لم اعد اتذكرها وقد غمرها نسيان ازقة ايامي، كلما حاولت حصر ذاكرتي اليائسة من اجل تبيان ملامحها، لااستطيع، وفي بعض الاحيان ابقى تعباً طوال النهار او طوال الليل واليوم الذي يليه، مرة تذكرت اشجاراً، وشارعا مزدحماً وهي تمسك كفي بحنان ذليل، كان الشارع ممتلئاً بالناس، آلاف الناس. مشينا على الرصيف نفسه، وكانت تخطو بخطوات مسرعة وجلة، كانت المرة الاولى، التي ارى فيها مدينة كبيرة بهذا الشكل الهائل، وكنت مستغرباً كونها تعرف كل شيء، كل الطرق، وهي ملتفة بعباءتها السوداء، وانا بدشداشتي القصيرة، وحذائي المثقوب..»

آنذاك وسط الظلام؛ استمتعت الى آهة نائية بين الأسّرة، وكأن ثقلاً كتم انفاسي احسست بوخز في اعصابي لتلك الآهة المهتصرة، وبغتة اهتز السرير المجاور بجسد حجزه الليل في هذا الفندق المنسي.

انا الآن تائه في هذا الظلام، يتسلل الى قلبي أنين خوف طارىء، كانت تلك الآهة القصيرة كلطمة متخاذلة صويت الى وجهي في ذلك الركن المنزوي في هذه المتاهة، ولأول مرة اشعر كأنني مأسور في كهف ليست له ابواب او منافذ او بصيص يقين. دارت عيناي في حيرة.. عبر ذلك المكان المعتم، واستشفت اذناي صوت تنفس رئتين وسط الصمت، لم اكن قد اكملت نزع ملابسي حتى ذلك الوقت، تحركت الأسرّة في صرير، وانهار بقربي جسد مقطوع الانفاس:

ـ ماهذا؟

سمعت صوتاً انثوياً:

ـ انني انتظرك هنا..

اضاع زمن الليل خوفي رويدا، وتسلل الجسد المخدوع الى جواري تحت الغطاء.

«انه شتاء طويل، وليل مبقع بالألم والبرد والسواد، في كل لحظة

من لحظاته يندفع الماضي كله بألف ذكرى، فتختفي تلك الآلام مرة واحدة خلف وهج الامال، وعنفوان الذكريات، كان سرير الرغبة ضيقاً لكلينا، واخذت تنفذ بقايا من برد الليل عبر جسدينا المتلاصقين، وقد تشبث احدنا بالآخر، حين تنسحب الشراشف، او تسقط الأغطية تحت المقاومة اللينة والانين المرتعش.

حملت ذكرياتي الاماً غامضة، وهجست اصواتاً ونداءات مذعورة، وفي البرد رأيت الجسد يرتد الى ظلام الغرفة، وقد لمست اصابعي شعراً سال في الفراغ، قبل ان تتسلل خيوط النور الوحشية المفاجئة من خلال الخشب المفتت لنوافذ النهار.

- هل تعودين؟

- غداً

ملات الغرفة رائحة قاتمة، فتهالكت متعباً وانا اتطلع الى الظلام الممزق خلف النوافذ والأغطية المغشوشة، ادفن وجهي بين الوسائد محاولاً الا اتنفس تلك الرائحة المحرقة، او حتى لاعاود النظر الى الزمن وهو يهطل من خلال النور الخفي المتموج عند الفتحات، يختفي الظلام، تختفي الملامح التي لم استطع امساكها في ذلك النور الخادع، أتمدد بلاحراك بين اعشاب الذاكرة وادغالها واوراقها المتعرشة المحها الآن، تدخل عمارة، او بيتاً كبيراً، تتركني تحت، قرب الرجل الذي يبيع السجائر، تقول لي:

- انتظرني هنا.

اقول لها:

- نعم.

قال الرجل:

- انها تحبك كثيراً، ولكن التسلية مفيدة.

قلت:

- هل ستتاخر؟

قال:

- استند الى الجدار، حتى لاتتعب رجلاك، هل تشم شيئاً؟

قلت:

- لا..

قال:

- كيف، لقد وصلت الرائحة فوق انفي.

- ماذا تقصد؟

- سأخبرك في المرة القادمة.

فجأة، ظهرت قرب السلم، رايتها تعدل خصلات شعرها المتناثرة، وقد التصقت بحبات عرق صغيرة فوق جبهتها، واصبحت كخيوط سود، امسكت يدي بعنف هذه المرة، وقالت:

- ماذا اخبرك الرجل؟

قلت:

- تحدث عن الامور المسلية.

- كيف؟

- لااعرف مايقول.

- ستخبرني بذلك حينما نصل.

ثم قالت:

- ساشتري لك حذاءً جديداً، لاتخبر احداً.

وفجأة راحت تحدث نفسها:

- ياربي، كيف سأتمكن من تربيتك، وقد هرب هو مني بهذه الصورة، قل لي كيف اربيك؟

مع سقوط الشمس، وتكسر اذيالها على عري الساحة انداحت وجوه نسوة من خلال باب الفندق، كنت المح تلك الوجوه من خلال النافذة التي اطللت منها، وجوه تبقر ندى الصباح الجاثم حول الساحة، والازقة الجانبية، وجوه متورمة تحت نداء الشهوة الذليلة، نسوة بأجساد عجفاء، واثداء متدلية ناشفة، عيون ملتاعة، ونداءات مشلولة، سيقان هزيلة، شفاه تسيل منها قطرات لعاب مقززة، ولثات نازفة، كانها عقاب لذنوب لم ترتكب، صور نيئة النسوة، بائعات الوهم، ايام نضارتهن، يوم كانت تملأ عروقهن دماء الشباب، رايتها على المنضدة، الليلة الماضية. قرب الرجل النائم عند الباب، يتوزعن بذل عند الرحبة المقابلة لمدخل الفندق، والتي بدأ يتجمع حولها عمال خدمات وباصات، بدأوا يتقاطرون من مختلف جوانب واركان الساحة، سأندمج بينهم بعد قليل، ان لم اجد عملاً ساضطر الى بيع ملابسي في الحقيبة، وانسى شيئاً فشيئاً تلك الاحلام المترهلة، الاحلام المكشوفة، الاحلام المليئة بالوسلوس واللذات المظلمة الناعقة بلانهاية، مستنقعات اسرار الليل، وذكريات الرماد ●

حالة غضب هادئة

ماجد اسد

بعد تردد ، اجتاز الصبي مدخل الحانة، وتوجه في استقامة نحو ركن يعلم ان والده يجلس فيه مع صديقين، يومياً، ومنذ زمان بعيد. تقدم الصبي غير مكترث للجالسين. كان يواجه ذعره من الداخل.

من ثم تجرأ وتقدم في حذر.

ـ بابا

كان هادي، رجلاً في منتصف العمر، ضعيف الذاكرة، والبصر. ولما لوى راسه باتجاه الصوت رأى شبحاً صغيراً معتم اللون يهتز امامه ببطء، فيما احس بضجيج وقعقعة الاصوات ترن في اذنيه، ضجة جعلته يهز رأسه غير ابه بصورة الطفل، الذي لم يعرفه. عاد الصبي يردد «بابا» في صوت مخنوق، مشوش، فأثار لدى احد الجالسين شعوراً ما بالشفقة، فاستدعاه. لكن الصبي الذي افزعه مشهد القناني الكثيرة، امتنع. وراح ينظر في محيا والده الشاحب، المدور ، والمليء بالتجاعيد، وهمس في اذنه وهو يرتجف بكلمات قليلة، من ثم انسحب مهرولاً، وهو يحاول تجنب استنشاق هواء الحانة، ولما خرج نهائيا ، حمد الله انه نجا من الهلاك.

هز هادي رأسه في انسجام مع تخيلات استحدثتها كلمات الصبي «انها تحتضر..» انها «احتضرت..» ورفع صوته قليلاً ليمتزج بضجة الحانة المزدحمة بالرواد اليوميين وغيرهم.

تساءل احدهما:

ماذا اراد .. الصبي.. منك؟

ابتسم هادي، في ألم ، واردف:

ـ انه ولدي!

ـ ماذا اراد اذن؟ ثم لماذا هرب؟ وراح يضحك بعد ان سكب لهادي قدحاً جديداً من الخمر، كظم الاخير غيظه، وحاول اشغال نفسه بمراقبة اشباح كانت تتقافز امامه ، كما تخيلها، بلا ثقل. ثم تنفس في قوة، مما دفعه ليقول بصوت عال.

ـ اخرس.

ومن صورة مشوشة الى اخرى كان هادي يفكر في اتخاذ قرار حاسم، وهو يتمتم مؤكداً انه لامعنى للاسراع بالعودة الى الدار، فقد رحلت الزوجة... لهذا قرر ان يشرب وشرد ذهنه، ليفيق على صوت قهقهات الصديق البدين وهو يتكلم عن موعد مع امرأة متزوجة سيلتقي بها اليوم او غداً، لكن هادي تخيل زوجته بقامتها الطويلة ممددة فوق السرير، تتنفس في صعوبة، وهي تردد اخر كلمات لها معه ، بعد عمر دام اكثر من ربع قرن. صرخ هادي بوجه الآخر:

ـ علي ان احطم لك جمجمتك.

فاردف الاخر في مرح:

ـ لكنني بلا جمجمة!

ـ قلت اخرس.

وسكب هادي آخر ما كان تبقى من الخمر ،في جوفه. كان علقماً، ذا مذاق مر، وصار مثل لهب تنور يضرب الوجه. وتساءل مع نفسه: اين اذهب؟ لدقائق.. لم يقرر شيئاً ، وانما مد رأسه قليلاً وقال في استسلام:

ـ حصل ما توقعته.

قال الآخر الذي لم يتفوه بكلمة:

ـ لم نفهم شيئاً.

ـ لقد رحلت زوجتي.

ـ رحمها الله. وساد الصمت بين الاصدقاء الثلاثة.

قال هادي بعد ذلك بقليل، في اسى دفين:

ـ كنت اتوقع ذلك.. قبل عشر سنوات.

ومن جديد عاد يتساءل : ماذا افعل؟ فقرر ان يترك الحانة، دون كلمة وداع.. وفي الشارع، كان يسير في اتجاه غير محدد،

بعدها قرر ان يذهب الى شيخ كان يعرفه، شيخ يصنع التوابيت، ويعرف دفاناً خبيراً «وينتهي الامر بعد ذلك.» كذلك دار بخلده، انه لامعنى للاسراع.. فمن الافضل ان تبقى الزوجة راقدة في بيتها، ميتة، بعد ان مكثت فيه اكثر من ربع قرن.

في الطريق المؤدي الى بيت الشيخ، كانت عدة ازقة ضيقة، آسنة بالماء الراكد، ومظلمة كلها تماماً، تحيره. وهـذا ما دفعـه للسير في اي زقاق يمكن ان يؤدي به الى بيت الشيخ الذي ما عاد يتذكر موقعه في ذلك الحي من تلك المدينة الصغيرة. لهذا دار عدة مرات في ذات الازقة، دون ان يحس بانه يدور، ويدور، في حلقة واحدة. ولما انتبه الى ذلك، تمتم مع نفسه قائلاً: لم العجلة، يارجل! وتلعثم قليلاً، وهو يضرب الارض متابعاً «ان الملائكة ستحملها باجنحة بيضاء..» واضاف في آسى «ولكن الملائكة لن تستقبلها في حفاوة بالغة..»!

واخيراً احس بالاعياء، نفد صبره، وازداد الصداع وصار غثياناً وتعباً. كان الليل يمتزج برائحة غبار النهار، والحرارة تشع من جدران البيوت لهباً حاراً لافحاً. الهواء ساكن جاف.. وثمة عواء لكلاب يأتي من عدة جهات يصدع صمت المدينة التام.

اصغى الى صوت يناديه. من يكون؟ من يكون صاحب هذا الصوت؟ رفع رأسه قليلاً، بمقلتين منطفئتين في العتمة، لم ير شيئاً. وعاد الصوت، عرفه: هو ذا صوت امراة، فاندهش: من تكون؟ وحاول ان يتذكرها.. لم يفلح في معرفتها.. فهادي منذ زمن بعيد يعيش في عزلة تامة. كان من هؤلاء المعلمين الذين ينهون واجباتهم ويختفون بعيداً عن انظار الناس. «ثم انه رجل ابعده حسه المرهف عن مواجهة الناس».

قالت السيدة التي تقدمت نحوه:

ـ ماذا جرى.. لك؟

فعادت تخاطبه:

ـ قل لي..

قاطعها:

ـ من انت؟

ـ انا زوجة الشيخ محمود آل شاكر.

قال في دهشة، ولكن في ذاكرة واهنة:

ـ ولكن اين منزل الشيخ محمود آل شاكر؟

ـ هوذا.. امامك، ياهادي..

واردفت تتابع:

ـ وقد مرت من امامه عدة مرات، فقلت في نفسي: أحَدَث مكروه للرجل، لا سمح الله؟ والان ناديتك لأعرف ماذا تريد وماذا يمكن ان افعله لك.. فقال، وهو يحس بساقيه وقد تحولتا الى خيطين



رفيعين لاتقويان على حمل جسده:

ـ اريد الشيخ، نادي عليه..

واحس برأسه تكبر، تستطيل، وتزداد ثقلاً. كانت السيدة العجوز قد اختفت داخل البيت الطيني، وكان رنين الباب الحديدي يدق في رأسه مايزال. ثم خرج الشيخ محمود:

ـ ادخل، يارجل. لم تقف في الباب؟ وكان الشيخ يعرف هادي منذ سنوات، عرفه مصادفة، واحبه واعتبره من الرجال الطيبين المخلصين في اعمالهم، لايعرف الكذب او الغش. كان الشيخ محمود يعرف من خلال اراء طلبة هادي اشياء اخرى كلها دفعته للثناء عليه.

ـ لا، لا استطيع ان ادخل

ـ لماذا؟

ـ لقد رحلت، ذهبت.. الى الابد

وقال هادي بكلمات موجزة:

ـ والان، اريد تابوتاً، ودفاناً آخر.. فقط!

بعد ذلك كان الشيخ يسير حاملاً التابوت فوق ظهره يتقدمه رجلان، احدهما الدفان والآخر مؤذن المدينة. قال المؤذن لهادي:

ـ كانت امراة فاضلة..

ـ لا اعرف!

ـ استغفر الله.

فقال الشيخ الذي يحمل التابوت:

ـ اجل ، والله ، كانت سيدة خيرة طيبة.. ثم لايجوز ان نتحدث عن الموتى بسوء.

تستطيل الاشياء ، الاشكال تتضخم ، تمتد ، النخيل المعتم يتمايل، والشارع يضيق ، ويحس بجسد زوجته يلتصق به ، جسد بارد ، ثقيل فقد نعومته.. وكاد يستغيث، يصرخ لولا وجود الشيخ، والدفان الذي تمتم بصوت جاف خشن:

ـ سادفنها في تربة طيبة.

ـ كما تشاء!

ـ انا، لا ادفن الفاضلات الا في ارض جافة ، لارطوبة فيها، ولا سبخ، انما في تراب نقي طاهر مبارك.

تساءل هادي في حزن وفي سخرية:

ـ وانا، اين تدفنني اذن؟

لم يتكلم الدفان الذي كان يهيء نفسه لحفر القبر، في ركن محدد، وانما حدج هادي بنظرات حانقة. ياله من رجل عجيب. كذلك دار بخلد الدفان، وهو يدفن ، انه لم ير رجلاً يتحدث بهذا الاسلوب عن موت زوجته . كان الصمت يسبقهم الى البيت. بعد ان ملأت الظلمة سماء المدينة. لكن الصمت لم يكن الا خارجياً، فقد كان كل منهم منشغلاً في حوار مع نفسه.

ـ هو ذا البيت.

قالها الشيخ في صوت مكسور. وهو يطلب من هادي التقدم وفسح المجال بالدخول، على الاقل للجلوس قليلاً، بانتظار نقل المرحومة الى مثواها الاخير. تقدم ، كان لايعرف ماذا يفعل وسط حشد من النسوة يملأن ساحة البيت. تقدم مذعوراً، بخطى وطأها ثقيل فوق الارض. ودخل الغرفة ،صمت تام، بلا لون ، وثمة رائحة صدمته، رائحة نسوة، فافاق من حلم تخيل فيه ابنه الصغير وهو ينبئه بالخبر. ثم بدأ يتأمل الوجوه الواجمة، شبه الخرساء ، والعيون التي كانت تحدق فيه.. اقترب من سرير زوجته. كانت الوجوه المحاطة بالسواد، والاجساد بالعباءات السود ، تراقبه، وهو يقترب من السرير مايزال. في تلك اللحظة الوجيزة نهضت امرأة بقامتها المستقيمة تماماً وقالت له في حدة:

ـ ابتعد!

وسرى بين النسوة الكثيرات المدثرات بالسواد في يوم حار همس ولغط تناقلته الافواه. من فم لآخر: الرجل مخمور تصوراً.

ـ امراته تموت

ـ قذر!

ـ يارب، ابعد عنا كل مكروه

ـ هذا الرجل لايعرف الرحمة..

ـ وبلا ذوق.

فقال هادي، الذي كان جسده ينز عرقاً، بسبب خجل صعقه لثوان امتدت عنده الى دهر طويل.

ـ دعيني آراها، لآخر مرة.

نظرت فيه بحنق وغيظ، وتفوهت بحدة امتزجت فيها مشاعر غاضبة:

ـ لكنها لم ترحل . لم تمت .. يا.. ولم تضف كلمة بذيئة كادت تنطق بها.

قالها باندهاش. وتخيل ان السقف يهبط من اعلى عليين الى اسفل السافلين. والجدران المتقابلة تتقارب في عناد . صلابة، ثمة رؤوس تتطاير ، واجساد سود تنهض واقفة دفعة واحدة، جسد كبير، كتلة ضخمة تهجم عليه، فيما كانت الافواه تكشف عن انياب بيضاء، تخيلها حادة، كاسنان ذئب.. صرخ.. لكن الكتل السود ـ تخيلها ـ قد عادت تقترب منه، تمسك به، والانياب تمزق له جسده، فصرخ، او خيل اليه انه صرخ ، مرة اخرى، ثالثة ورابعة.. وتصور انه لم يعد حياً، ولا ميتاً. ولا قادراً ليعرف ماالذي حدث بعد ذلك.. آخر مايتذكر انه شاهد محيا زوجته شاحباً: شحوب لون الشمس في يوم خريفي ،الريح فيه باردة وتنذر بالموت. كان وجه زوجته يتلاشى في صمت دواره!

بعد وقت شعر هادي انه يجلس في غرفته، شاعراً بتعب، وثمة صداع ممزوج بدوار وقرف.. احس بذلك بعد ان افاق من غفوة لايعرف كم استغرقت من الوقت، حتى ليرى ، الشيخ محمود يجلس قربه، وهو يدخن كما لاحظ ان الشيخ حزين وملامح وجهه واجمة.. انذاك تخيل الحلم الذي رآه في لحظة، قبل ان يرى الشيخ.. فقد راى ـ حلماً ـ ان زوجته فرحة، مسرورة ، وهي ترتدي ملابس العرس البيضاء .. كانت واقفة وسط فناء الدار، ها هي تهرول ، تقفز ، تقفز عالياً في خفة وتطير.. وشاهد ضياءاً حاداً منيراً يملأ السماء.. وبعد ذلك شاهدها تهبط في ارض فسيحة تمتد بلا حدود . هرول نحوها مسرعاً حتى يمنعها من الذهاب مع ملائكة بيض لهم اجنحة اكثر بياضاً. بيد انها زجرته بحده لم يألفها منها من قبل ، طوال ربع قرن مضى..

ـ امراتي

اجابت في صوت غاضب، وحاد:

ـ اسكت

ثم اردفت، وهي تقترب من الملائكة:

ـ اتركني!

وعاد يتخيلها ، في صورة اخرى. وهو يحلم ، تصورها بجسدها الطويل تدفن في حفرة ضيقة ـ غالباً لا يتقن الحفارون قياسات الحفرة بحجم الموتى ـ وتغطى بالتراب الرملي، الا انه

كان يراها، التراب زجاج شفاف ، لايحجب النظر. وكان يرى ثمة عشرات الآف من الحشرات والديدان المختلفة الحجوم تهجم، سرباً بعد الآخر، سريعاً ، في كتل متراصة وراء كتل اخرى نحو الجسد العاري، الجسد الذي عرفه، جزءاً جزءاً، واقل من ذلك ، ابعد، داخله وخارجه، وكل اسراره وخفاياه.. وابعد من ذلك ..الا الروح - اجل - الا الروح - وتابع الحلم: فهجم في قوة محاولاً منع وابعاد تلك الجيوش المفترسة من الديدان، لكنه، بعد لحظة ولحظة، اكتشف انه لم يقدر الدفاع عن جسد واهن حتى لو كان الجسد هو جسد زوجته الا للحظات ، ثوان لا علاقة لها بالزمان.. ومع ذلك قرر ان يدافع .. من ثم.. دار بخلده، ان يكوّن معها وليمة مشتركة..

خاطبه الشيخ في أسى، وفي صوت رقيق:

- لاتحزن. فقال هادي مسترجعاً بعض التفاصيل:

- ماتزال تجلس، ياشيخي، حتى الان..

- نعم.. ولكن.. لاتعذب نفسك..

ابتسم هادي ابتسامة بلا اسرار وبلا مذاق واضح، ولا هوية لها، واردف:

- لقد عذبت نفسي كثيراً، منذ سنوات .. ولكن لماذا..؟

قاطعة الشيخ، متمتماً مع نفسه بصوت مسموع:

- اللهم اغفر لنا.. وله.. وللناس اجمعين آمين.

فقال هادي

- شيخي، دعني اتحدث اليك قليلاً .. انا رجل مخلص.. كلهم يقولون ذلك.. ولكن.. وراح يتكلم عن شيء مبهم. فقال الشيخ:

- غفر الله لك ولنا.. فالسيدة الفاضلة ماتزال على قيد الحياة.

- لكنها ماتت منذ سنوات بعيدة..

- انها ماتزال على قيد الحياة.

- اعرف.. ولكني اتحدث عن امر آخر.

- انت تتحدث عن عذابك معها.

- لربما.

- ولكنها تموت.. ترحل..

- لقد ماتت، ياشيخي، منذ زمان بعيد..

- لكنها لم تدفن، حتى الآن..

- سندفنها.. سندفن كلنا، الواحد بعد الآخر..

قاطعه الشيخ محمود بصوت لامجال للكلام بعده:

- انها الان تحتضر، تموت، فدعها ترحل بسلام.. انت مخمور، وقبل قليل قلت لي: الجميع عرفوا ذلك اذن .. يارجل، دعني اتصرف.. واضاف الشيخ قائلاً بانه لن يفعل شيئاً الا مايرضيه. وهذا مافعله الشيخ في ذلك اليوم، او في ذلك الليل من ذلك اليوم، دون ان يعترض هادي على شيء.

كانت الحانة مزدحمة، مثل كل يوم، وكان هادي يجلس في ركنه الصغير، المظلم، وحيداً، على خلاف عادته السابقة... كان يشرب في رغبة مشوبة بالتذمر، متخيلاً الشيخ محمود الذي جلس ينتظر عدة ساعات وحتى الفجر في غرفة الاستقبال بالبيت، حتى فارقت الزوجة الحياة. هو ذا يتخيل صوت الشيخ الابح، والواثق من نفسه، وكلماته الطيبة.. وكلما تخيل الحلم الاول احس بضيق «لقد سرقوها مني» ويحس بالاثم الممزوج بالندم.. يشرب في سرعة لم يألفها من قبل. صحيح كان يشرب يومياً.. بيد انه لم يكن يسرف كثيراً في الشرب. كان يقول انه يشرب لانه يريد ان ينسى انه كان يشرب! وتلك جملة قرأها في كتاب لم يعد يتذكر اسمه. والان نادى على حنا النادل. فقالوا له ان حنا مريض. فجاء جورج وتحدث عن مرض حنا المتعب، والقلق، القلق الذي افضى به الى مرض عضال. فقال هادي ان حالته في خطر. فقال جورج غير ابه لمرض حنا او اسئلة هادي: سيعود الى الحانة وضحك جورج لانه كان يعرف صداقة هادي مع حنا. كان الاخير يداريه بصورة خاصة. لكن جورج قال لافائدة من هذه الصداقة، الانسان يكبر فيداهمه المرض او العجز او فقدان الذاكرة. فشعر هادي برجل يقرأ في كتاب. كان هادي يقرأ كثيراً.. ومنذ عدة سنوات ، ثلاث او اربع او خمس، لا احد يعرف، ترك هذه العادة وكل العادات الاخرى. هجر البيت تماماً ، وانقطع عن الناس متحاشياً لقاء احد.. كان يجلس في ركن الحانة بلا ذاكرة، مع صديقين لايتحدثان في الامور المهمة ، او في شيء خطير. كانت الايام تمضي.. وذلك ما كان يسر هادي. فقال جورج مرة ثانية ان حنا سيعود شرط ان يتم تأجيل الموت! فقال هادي ان ذلك صعب . وكاد يقول انه سيحاول ان يفعل شيئاً!

ومضى الوقت بطيئاً جداً. وتخيل فجأة، وهو يسكب الخمر في فمه بسرعة، ان ست كتل سود تهاجمه من عدة جهات. لكنه هز رأسه بعد ان سكب فوقه قليلاً من الماء البارد، طارداً الكابوس الذي كاد يسيطر عليه. وما ان عاد له صحوه المفقود، حتى عاد يتخيل ذلك المساء الذي جاء فيه ابنه.. واخبره.. ولكنه الان بدأ يشاهد شيئاً آخر: سيدة طويلة القامة ، رشيقة تدخل من باب الحانة الكبير، تسير بهدوء ، نحوه، بخطى لها صدى، فيخيم الصمت في الحانة، كل الجهات والاركان والزوايا تصمت ، وترتفع الرؤوس نحوها، فيحس هادي بألم ، وعندما حاول مخاطبتها احس بعجز ، مثل من جثم فوقه كابوس ثقيل.. لكن السيدة تقدمت نحوه وجلست امامه تماماً. لم تتفوه بكلمة. ولم يجرؤ هو على مخاطبتها. عيناه اتقدتا، وكاد يبكي او يهرب منها تاركاً الحانة وفاراً من هذا الشبح الذي توقع ان يراه . لكنه تجاسر،

وراح يتحدث اليها في صوت خفيض مكظوم وسط الصمت الشامل الذي مايزال مخيماً في الحانة.

كان يحدق فيها بشرود لم يحدث له من قبل. ينظر وكأنه يكتشف قارة غريبة: جمال مسحور، بيد ان شللاً ما في جسده كان يمنعه من النهوض . واحس بدبيب نمل وديدان تزحف نحوه وتتعلق بملابسه، من ثم كانت تلامس جلده، ثمة عدة لدغات ، وخزات. كان يشعر بها ، لكنه لم يستطع ان يتحرك، او ان يفعل شيئاً. كان مستسلماً في ذهول امام محيا السيدة الفتي المدور، الذي رآه يشع ضوءاً، كالذي احس به ، في الحلم الاول، لما كانت الملائكة تسرق منه زوجته! ارتعب ، ولثوان تخيلها سنوات طويلة، اكتشف ان السيدة كانت تبتسم . لايعرف لماذا كانت تبتسم، وانما احس بغيظ، كاد يتفجر فيه بكاءاً، لكن السيدة انقذته من حالته، اذ عادت الى الصمت التام. كذلك حاول ان يخاطبها:

ـمن انت؟ فقال لنفسه: اعرفها . من منا ينسى سيدته الجميلة، العذبة مثل هواء خجول، بارد، ولا يعرف الكذب.

شرب قدحاً جديداً دون ان يجرؤ على ان يقدم لها اي شي: لا شراب الليمون ولا عصير البرتقال. اما هو فكان يود ان يفقد ذاكرته نهائياً.

ـتك.. تك.. وانتبه لقلبه. نبضات سريعة حادة، ضربات يحسها في كل مكان، عنيفة، والقلب يتوسع، يكبر ، ينشط بطريقة لم ينشط فيها سابقاً . وكانت الديدان تتزايد ، تبني جحورها داخل جسده، وتتكاثر داخل ثقوب كثيرة، تخيلها تمزق له جسده من اليسار الى اليمين، ومن الاسفل الى الاعلى. تصور نفسه مملكة. وكاد يعترف لها بانه لايكترث لهذه الالام، ولا لأي شيء **«فقد كانت حياتي معك سيئة بشكل لااستطيع الا ان اخفيه عنك وعني. حياة مضت على اية حال ولا اريد ان اجدد ذكراها».** وكاد يروي لها الحلم الثاني، ومختلف التصورات التي شاهدها: رأيتك تحلقين عالياً، وامس تماماً لاحظتك مع حشد من ملائكة بيض تحومين فوق المدينة فقلت انا، أانا رجل ام ماذا؟ فأسرعت وحلقت عالياً حاملاً بيدي سلاحاً فتاكاً اضرب به يساراً فتخر ملائكة في اليمين، واضرب يميناً فأرى شهداء يتكدسون فوق الارض. ولكنك ضعت مني فحمدت الله اني لم اضع..

واصغى الى صوت قلبها. اصغى لدقات ساعة كانت تأتي من الخارج . صوت مؤذن المدينة يؤذن لصلاة العصر. دقات قلبه ترتفع . وكل ذلك تخيله مثل نشيد رثائي يخرج من حناجر ازلية. تخيل الاصوات تتزاوج في صوت واحد: غريب. اذ تخيل نبض الكراسي ، صوت الجدران،حركات كثيرة لكافة الاشياء . قناني الخمر تبتسم، والاواني ترقص ، ثمة احتفاء بالسيدة الغريبة احتفال يترامى لايريد ان ينتهي.

ومضى وقت آخر.. كانت الاصوات ترتفع، غاضبة، صافية. بلا شكل او جنون، وكاد هادي ، المعلم الطيب، كما يقول الشيخ محمود، ان يعترف لها بانه حزين جداً ، واعترف لها طبعاً، لكنه قال انه لايكترث لحزنه. اشياء كثيرة في الحياة يجثم فوقها الحزن، او الحزن يجثم فوقها، سيان. وفي تلك اللحظات رغب ان يمد يده ليلامس اصابعها الطويلة البيضاء الرشيقة.. فلم يفلح. فرح! وقال لها انه لايمتلك رغبة، شهواته همدت. مثل ذاكرته فقدت ، وقلبه ينبض في سكينة . آمين. وكاد يحدثها عن الشيخ محمود ورجل القبر الجاف ، والارض الطيبة التي دفنت فيها، وعن الحفار الذي اجهد نفسه في صناعة القبر ! وكيف ان الظلمة حزنت ، وان نجماً خاطبه من اعلى عليين ،الا يحزن وان يمضي كما عاش مستقيماً في حياته. لكن فمه لم ينطق .فخاب . واستسلم.. كان ينظر اليها ـكما فعل في حياته ـ في برود حزن الهادئين، ومثل هؤلاء الذين يكتمون داخل رؤوسهم فرحاً لزمن مضى او عرساً لن حدث ابداً في اي زمان.

مشاهد على المائدة

جونوسوكي يوشيوكي

ترجمة: كامل يوسف حسين

ولد كاتب القصة الياباني، جونوسوكي يوشيوكي في عام ١٩٢٤، لاسرة ادبية فنية، فقد كان ابوه كاتباً وإحدى اختيه ممثلة مسرح، اما الثانية فهي شاعرة. وكان يمضي ايامه الاولى في جامعة طوكيو، عندما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، غير انه ترك الجامعة في عام ١٩٤٧، وعمل في عدة مجلات، لبعض الوقت، وعكف في الفترة نفسها على الكتابة، مدشناً انطلاقه، باعتباره كاتباً محترفاً. وقد حصل على جائزة اكوتاجاوا في عام ١٩٥٤، عن قصته الموسومة «مطر مفاجئ».

أود الحديث عن الطعام، لالأني من يمكنك وصفه بانه ذوّاقة للطعام، وإن كنت لاأخشى، على نحو لايليق بي، ان تظنني من ذوي التفنن فيه، الذين يجيدون الحكم عليه.

لقد اعترض صديقي س.، ذات مرة، على طلبي لطبق من وريقات زنابق الماء، ليتماشى مع شراب الساكي، في احد مشارب الحي. وماكان بوسعي إدراك وجه الخطأ في ذلك، بادئ الامر، وعند الحجت متسائلاً، ذهب الى القول بان طلب شئ بالغ الهشاشة ولا طعم له، على هذا النحو، لايمكن الا ان يكون من قبيل الادعاء والأخذ بظاهر الأمور. وكانت وريقات زنابق الماء، فيما يبدو، ترتبط في ذهنه بأذواق المتفنين في إعداد الوان الطعام.

ومن المصادفات ان وريقات زنابق الماء من الاشياء الأثيرة عندي، وهي طيبة بصفة خاصة مع شراب الساكي. وعندما قلت لصديقي س. إنه حر في الايحبها هو نفسه، ولكن ليس هناك مايدعوه الى انتقاد أذواق الآخرين، ردّ عليّ مدمدماً:

ـ ولكن اتذكر ذلك الوقت الذي طلبت فيه ارزاً مقلواً، قرب محطة إتشيكاوا في منطقة تشيبا، وبعد تذوق ملء ملعقة هتفت قائلاً: إنه طيب؟

من المؤكد ان ذلك الأرز المقلو كان طيباً. كنت قد مضيت مع س. الى مستشفى للأمراض النفسية: لزيارة صديقنا ت. وكان ت. معافى، من الناحية العقلية، ولكنه في غمار اصطحابه لزوجته الى هناك انتهى به الحال الى المكوث معها.

إلتقينا ت. الى جوار البحيرة، أمام المدخل الرئيس، فأوضح لنا ان زوجته يأخذ الاهتياج بخناقها، عندما يغيب عن بصرها، وواصل إلقاء نظرات مفعمة بالقلق الى الوراء، على المبنى الزري. تجاذبنا أطراف الحديث معه، في صورة عبارات عجلى مبتسرة. ومع ذلك، ففي نهاية المطاف، مكثنا هنالك وقتاً ليس بالقصير.

كنت مشغولاً، وقت ذاك بإنهاء قصة قصيرة بداتها. اقبل رجل طويل القامة بادي الضمور يرتدي سروال ملاكم وقميصاً داخلياً، من المبنى، وسار حتى حافة الماء. ووقف الى جانب الحافة الدائرية الاسمنتية للبحيرة، وحدّق في الماء، حيث كانت سمكة ذهبية تسبح.

اغلب الظن أنه كان من المرضى. وإذا كان بمقدور ت. الخروج من المبنى دون ان يكون مريضاً، فإن ذلك الشخص قد لايكون مريضاً بدوره.

فجأة، صاح الرجل بصوتٍ عال: «آه! لا» لم يبد عليه ماينمُ عن ضيقه بوجودنا، وانما راح يحدق باضطراد في البحيرة. بعد لحظة، تردد صوته مدوياً: «سمكة ذهبية أخرى ماتت!». كانت سمكة ذهبية، ببطنها المبيضة الى اعلى، تطفو على سطح الماء.

عندما دوّى صوته ادركت انني قد حصلت على نهاية لقصتي القصيرة المزعجة. ومع ذلك، فقد احسست بانني اشد كآبة عما كنت عليه قبلاً.

ماإن استأذنّا ت. في الانصراف: لنلحق بالحافلة، حتى ادركت انه تحت ستار شعوري بالكآبة كانت أعصابي قد توترت على نحو غريب. والانفعال يميل الى جعلي استشعر الجوع، على نحو وحشي. دعوت س. معي، ومضيت الى مطعم صيني، صغير، متخصص في تقديم المعكرونة، خارج المحطة مباشرة. كان الطعام شديد الرواج، في تلك الأيام، هو الارز المقلو الرخيص، حيث تتألق الحبات بالزيت، وتفوح بقوة بنكهة الصويا. أعاد لي اللون الأحمر البادي عند طرف اللحم المفروم بدقة ذكريات أثيرة لديَّ. وماكان لحفلِ شايٍ بديع ومااليه ان يجدي نفعاً.

صدقني؛ إن الأمر يقتضي وجود طباخ موهوب لتقديم ارز مقلو مثل ذاك: ذلك اني لست اقصد الاشارة الى ان اي شئ يطلق عليه اسم الأرز المقلو سيرضيني، كائناً ماكان طعمه. من المؤكد ان ذاك الأرز المقلو كان طيباً.

★ ★ ★

ذات ليلة، كنت بصحبة العديد من الاشخاص، ملتفين حول مائدة في مطعم صيني. يقال ان طوكيو اليوم تقدم اشهى طعام صيني، بعد أن ضمت في

رحابها اعظم طهاة الصين موهبـة، ممن لايستطيعـون اظهار مهـاراتهم في بلادهم.

كان لدى المطعم، الذي شغلنا إحدى موائده، طاهٍ من هذا النوع. كان مطعماً من النوع المعروف بانه مطعم راقٍ: وبالتالي فقد كانت أسعاره تتفق مع شهرته. تمثل الطبق، الذي قدم لنا، في حساء ذيل سمك القرش. وكانت هناك صفحة قرب نهاية قائمة الطعام تضم المعكرونة والأرز المقلو ومالى ذلك. ولكن هذا المكان، بالطبع، لم يكن بالمكان الذي يطلب فيه المرء طبق معكرونة او أرز مقلو، دون اي شئ آخر الى جانبه، تماماً كما لم يكن مطعم المعكرونة الصيني ذاك، الواقع امام محطة إتشيكاوا، هو المكان الذي يطلب فيه المرء حساء ذيل سمك القرش او خيار البحر.

بدا حساء ذيل سمك القرش رائعاً، وعكفت على احتسائه بشهية، عندما لفت انتباهي طالب جامعي، جلس الى المائدة المجاورة. كان يرتدي زياً طالبياً، بلا قبعة، ويحمل حقيبة أوراق. وعلى الرغم من أنه لم يكن زري الهيئة، إلا انه بدا بجلاء انه ليس سليل عائلة ثرية. لابد أنه ولج المطعم وقد أعتزم ان يتحف نفسه،فلنقل، بأفضل طبق معكرونة، من ذلك النوع الذي يجمّل بالمقرمشات المنوعة.

حدثت نفسي قائلاً: ثمة متاعب هاهنا.

ساورني شعور بأنني قبل عقدين من الزمان، خلال أعوام دراستي، قد دُفعت الى ورطة مماثلة، وعلى الرغم من أنني لم استطع رصد هذه الذكرى، فإن الشعور ظل حاداً بها.

كان بمقدوري رؤية محيا الشاب الجالس من احد جانبيه. فض قائمة الطعام، بطريقة مفتعلة قليلاً، وسرعان ماافصح الملمح الجانبي لوجهه عن توتر متفاقم، فقد كانت القائمة تتضمن أسعار الأطباق، وهنا وهناك ميزت الأصناف بكلمتي «سعر موسمي». وعندما يكـون المرء خـاوي الوفاض، فـإن هاتـين الكلمتين لاتشكلان منظراً بهيجاً. وفي إطار تجربتي، فإنهمـا لايمكن الا ان تعنيا: «باهض السعر على نحو رهيب».

مضت أصابع الشاب تقلب صفحات قائمة الطعـام. برزت آثـار حب الشباب، الممتدة من وجنته حتى فكه، فقد بدا انه ادرك الموقف الذي الفى نفسه فيه، راح يحدّق في الصفحة ذاتها طوال مابدا لي انه وقت طويل للغاية.

تـرى ماذا عسـاي كنت أفعل لو اني كنت مكـانه؟ احسب اني كنت سأنهض واقفاً، واشق طريقي الى الباب، قائـلاً خلال خـروجي: «جئت هنا بطريق الخطأ، ولذا فإني اغادر المكان». فليس ثمة يدعو للخجل في حافظة نقود نحيلة. واكثر من ذلك مجافاة للكبرياء ان يحاول المرء التظاهر بأن كل شئ يمضي حسبما هو مخطط له، بينما المرء تنقلب به الامور راساً على عقب. ولكني إذ ادرك هذا، رحت أتساءل عما اذا كان سيتاح له التعقل للقيام بذلك في موقفه، فليس من اليسير التصرف بتعقل في ذلك السن.

وإذا ماعجز عن القيام بذلك.. فإن المرء يصادف بعد ذلك بصفحتي قسم المعكرونة، وبمقدوره أن يطلب طبقاً واحداً، هو الأرخص، وليس بمقدور المطعم ان يرفض تقديمه له.

غير انه أطبق القائمة، ووضعها على غطاء المائدة الأبيض.

حدثت نفسي قائلاً: يالك من احمق! كان بوسعي القول بأنني في حاله مزاجية تسمح لي ببعض الانفعال، فأعدت توجيه نظرتي الى آثار حب شبابه، ولاحظت ان افتتاناً بالغ القسوة يحدث اثره في اعماقي.

استدعى النادلة.

ـ اليس لديكم نوع من المعكرونة؟

حدثت نفسي قائلاً: طيب، تلك هي الروح الخلاّقة. ضايقتني طريقته المفتعلة في طرح السؤال، ولكن قليلاً من هذا الافتعال يقع ضمن ماالاسبيل الى تجنبه.

إنحنت النادلة الى الأمام، وفتحت القائمة الموضوعة على المنضدة، واشارت اليها، والتفت اليه، وقالت شيئاً ما، ووجهها لايزال في مستوى وجهه. أوحت طريقتها بمناخ ودي.

بدا ذلك موضعاً طيباً يمكنني عنده العودة الى وجبتي.

★ ★ ★

بعد أن انتهى الشاب من طبق المعكرونة، المصنوع من الخزف الصيني الابيض، التقط حقيبة أوراقه، التي كانت جاثمة عـلى الأرض قرب مقعـده، واتجه نحو باب الخروج.

الى جوار الباب، كان هناك قمطر أمينة الخزانة، حيث جلست فتاة وراء جهاز تسجيل النقود.

وضعْتْ أمامها ورقتان ماليتان صغيرتان ـ بسرعة بالغة حقاً ـ الى جانب وريقة بيضاء، دققت الفتاة في الورقة، وحادثته، اومأ براسه، وشرع في تفتيش جيوبه.

على الرغم من ان هناك مسافة يعتـد بها تفصـل مسجلة النقود عن مائدتي، فقد أحسست فجأة بالاشمئزاز من نفسي، فيما رحت أرقب الشاب عن كثب. ومع ذلك، وإذ تنخس الذاكرة اهتمامي نخساً، لم استطع إبعاد عينيَّ عنه.

الذاكرة.. كنت ضمن العاملين بإحدى المجلات، في ذاك الوقت، وكنت قد ركبت القطار الى بلدة في منطقة قريبة، على بعد ساعة من طوكيو بالقطار، لأطالب بمخطوط حان وقت استلامه. ولست أدري ماالذي جعلني ابتاع بطاقة العودة، في طريق خروجي من المحطة، ربما كان ذلك رَاجعاً الى هاجس حلّ بي.

بعد اتمام مهمتي، توقفت أمام مقهى، قبالة المحطة، لأحتسي قدحاً من القهوة. وفجأة، ساورني شعور بالغ بالجوع، لذا طلبت فطيرة محلاة. وكنت في سن أولعت فيه بالشراب ولابد ان اعواماً قد مرت منذ تناولت فطيرة محلاة في مقهى.

لدى انتهائي من الاكل، خطرت لي خاطرة مروِّعة: فقد اظهر عد مافي جيبي من نقود ان مامعي اقل من المطلوب بخمسة ينات. وعلى الرغم من انني كنت على الدوام الاحظ مقدار ماتبقى معي من نقود، فقد كان مالدي اقل من المستحق بخمسة ينات. ولابد انني قد اخطأت في موضع مامن حساباتي. وها انذا، في هذه البلدة للمرة الأولى، في مقهى لاعهد لي به.

مضيت الى أمينة الخزينة وأوضحت الموقف. تفحصت الفتاة الجالسة وراء مسجلة النقود وجهي، في صمت. لم تكن عيناها توجهان لي اتهاماً، بل الأمر على العكس من ذلك، فقد ارتسمت فيهما الدهشة، وبدتا عاجزتين عن استيعاب ماوقع. ضاق ذرعي: اذ وجدت نفسي في هذه المحنة، من أجل قطعة نقود معدنية من فئة الينات الخمسة وفطيرة محلاة، فغمرني الشعور بالكآبة.

الآن، وبعد خمسة عشرة عاماً، راح الشاب. الواقف أمام أمينة الخزانة يفتش جيوبه.

بعد قليل، وضع ملء قبضة يدٍ من العملات المعدنية أمام الفتاة، وغادر

المطعم في أمان. تبادلت الفتاة نظرة مع زميلتها الواقفة على مقربة، إبتسمت، وأتت بإشارة صامتة توحي بالارتياح.

كـانت في صف الشاب، ورغم ذلك فقـد منحها وضعهـا ضمن طاقم العاملين بمطعم راقٍ لمسة من التفوق، ومعها الشعور بأنه «لم يكن إلا مصدراً للمتاعب، وهو يتخبط هاهنا على هذا النحو». ذلك هو الانطباع الذي تركتـه طريقتها في التصرف. رحت أحدث نفسي متأملاً، بأن رد فعلي ربما كان مماثلاً.

ترى هل استمتع ذلك الشاب بالمعكرونة، التي تناولها.

فكرت في ذلك، بين الحين والآخر، حيث أن الفكرة الأساسية هي انه ربما كانت المعكرونةشهية، ومع ذلك فلم يكن من المتوقع منه ان يسترخي، ويستمتع بالتهامها.

غير أنه ليس بمقدور المرء ان يخمن أفكار آخر، فعقل ذلك الشاب ربما لم يكن يعمل على اي نحو مشابه لما قادتني ملاحظاتي الى الاعتقاد به.

خذ، على سبيل المثال، هذا الموقف، إنك تدخل مطعماً مع امرأة حسناء، تجلسان أحدكما قبالة الآخر، وبينكما الامتداد الابيض المتألق المتمثل في غطاء المائدة. وسرعان ماتوضـع الاطباق أمـامكما.. وإذ تصـور المشهد لنفسـك يساورك حرج يتاخم الخوف، تتمنى لو انكما تجاوزتما المطعم دون ان تتوقفا.. إعتدت أن يساورني هذا الشعور في وقت مامن حياتي.

ومن الجلي اي عهد في الحياة كان ذلك الوقت، انه خلال فترة المراهقة، حينما لم اكن قد مسست امرأة قط.

إن فعل الأكل يحمل معه على الدوام شعوراً بـالانكشاف والتعـرف، ولايزال الأمر يؤثر فيّ على هذا النحو، ولكني في ذلك العهد الذي لم اكن قد نلت فيه امرأة وجدت هذا الفعل فاضحاً، على نحو لايطاق، عندما يتم وجهاً لوجه مع امرأة.

عندما تفتح فمك، يبدو غشاء مخاطي احمر، تلقي فيه بلحم حيوانات، تهز فكك، ثم تنقل الطعام الى زورك، يتحرك اللحم الحي هنالك صعوداً وهبوطاً، وتسقط الكتلة الغارقة في اللعاب، الى المعدة، فتتلقاها المعدة متأهبة بسـائل مصفر، تصبه على الطعام، فيما هي تشرع في تعكير تلك الكتلة، وبالفعل يتم تمرير تلك الكتلة، التي لاشكل لها، من المعدة الى الامعاء، حيث في نهاية مساحة تصل الى امتار عديدة طولاً توجد فضلات مكومة، اسلمت مافيها من غذاء، وذلك هو البراز.

يماثل الشعور بالانكشاف العاري، المتضمن في تناول وجبة طعام، على نحو ما، الفعل الجنسي، واتوقع ان يكون من الطبيعي ان يحس رجل لم يسبق له ان نال امرأة بالحرج، بل وبالخوف تقريباً حينما يتناول طعام عشائه قبالة امرأة حسناء.

اتوقع ان يكون ذلك طبيعياً تماماً. ومع ذلك، فإنني اشك كثيراً فيما إذا كان كل رجل لم يسبق له ان نال امرأة سيحس بالخـوف من دخول مـطعم بصحبة امرأة. فليس بمقدور المرء ان يخمن افكار الآخرين.

ترى هل استمتع بتلك المعكرونة.

بين الفينة والاخرى، اتذكر ذلك الشاب، ويتكفل خيالي بالباقي، وغالباً ماأتصور نفسي في موضعه.

عندما عدت الى المطعم الصيني، بعد فترة، كانت هناك مائدة يتحلقها شبان يتحدثون بصوت عال، وتشي أصواتهم ببعض السكر، وقد اصطف على المائدة نصف دزينة من زجاجات الجعة. كانوا خمسة شبان وامام كل منهم طبق معكرونة، صنع من الخزف الصيني الابيض.

او على هذا النحو تبدى لي المشهد، في اطار التصور الخيالي.

قال، وصوته يشي بالفوز: طيب؟ الم اقل لكم إنها معكرونة طيبة؟ لقد اعدها طاه محنّك من الصين.

ـ إنها غالية بعض الشئ، مع ذلك.

ـ هذا ليس ركن المعكرونة المحلي في حيكم، وإنما هو مطعم راقٍ، وغطاء المائدة لاتلوثه بقعة واحدة. لقد جئت الى هذا المكان صدفة، منذ بعض الوقت.

ـ انه اكتشاف، بالفعل، ماقولكم إذا أقمنا حفلنا المقبل هاهنا؟

ـ موافقون!

ليس هناك ضمان لإمكانية حدوث هذا. ولو انني كنت شاهداً على مثل هذا المشهد، لربما علت ملامحي تقطيبة ضيق إزاء افتقارهم للحساسية. لكني لاأستطيع التأكد من انني لم اكن على القدر ذاته من الافتقار للحساسية، خلال مرحلة مامن مراحل عمري. اسمع اصواتاً تهمس في اذني: «ذلك العهد.. ماذا عن ذلك العهد حينما قمت..» أو ربما كان الامر متعلقاً بمناسبة لم أدركهـا بالمرة.

غير انه يمكن للشبان الذين تحلقوا المائدة ان يظهروا، على النحو ذاته، لدوافع لاعلاقة لها بالافتقار الى الحساسية.

فجأة، ينهض الشاب. واقفاً، ويقبل الى مائدتي. يقول:

ـ لقد كنت هنا في المرة الاخيرة. اليس كذلك؟

ـ بلى، كنت هنا.

ـ لست احب نظرة الانتقاد تلك المرتسمة في عينيك.

ـ لست انتقد، وانما اتطلع حولي فحسب.

ـ لاتعجبني الطريقة التي ترقب بها الناس.

ـ طيب. هل استمتعت بالمعكرونة التي تناولتها في المرة السابقة.

ـ لا، فلم يكن لها مذاق في فمي

ـ وماذا عن اليوم؟

يقول الشاب:

ـ إنطلاقاً من السؤال الذي طرحته، يبدو أنك تواصل الملاحقة بالتساؤل عن سر وجودنا هنا اليوم.

ـ لا، اخشى ان هذا ليس ماانا بصدده.

تبدو عينا الشاب محمرتين، دون ان يكون ذلك راجعاً كلية الى الشراب:

ـ سأحدثك بالسر في وجودنا هنا، إننا نود ان نبث قنبلة، وننسف المكان. ذلك هو مايدور في خلدنا، ونحن نحدث هذه الضجة، فالمكان الذي يجعلك تحس بعدم الارتياح، مثل هذا المكان يستحق النسف.

ـ من شأن نسف هذا المطعم ان يكون امراً عبثياً تماماً.

ـ آه، لا، لن يكون كذلك.

ـ بل سيكون عبثياً، إنكم ماتزالون في شرخ الشباب. وهذا أمر جميل. ولكن المشكلة هي انكم عاجزون عن تحليل ذواتكم.

ـ ماذا!

توهج بياض عيني الشاب بالحمرة، ومضى الى مائدته، وانتزع زجاجة جعة من عنقها، واندفع نحوي، وقد رفع الزجاجة عالياً.

اقول، فيما امسك بذراعه:

ـ رويدك! رويدك! الا يمكنك ان تدرك انني اقف الى جانبكم؟ لابد لكم من ان تتعلموا معرفة عدوكم.

ليلة «السحلب»*

عبد الستار ناصر

المنظر:

غرفة جلوس صغيرة في قطار، نافذة عريضة يرى المشاهد منها شريطاً من المناظر يتغيّر على امتداد وقت المسرحية، وأيضاً، هناك صوت محرك القطار الذي يأتي كما الصدى، خفيفاً منسجماً مع صوت الممثلين.. هناك حقيبة واحدة كبيرة على الرف الذي يجلس تحته الرجل.

الشخوص:

بشرى: امرأة في الثلاثين.
محسن: اكبر منها سنة واحدة.
رجل.
امرأة.
الوقت: عند غروب الشمس، ومابعد الغروب.

بشرى: - انا خائفة من هذه السعادة يامحسن، خائفةٌ منها، وخائفة عليها، انا لااكاد أصدق نفسي.

محسن يمسك يدها بين يديه: - انا يابشرى، لااستطيع ان أُصدق الليلة ان هناك من هُم اسعد منا.. كلاهما ينظر من نافذة القطار، صف من اشجار اليوكالبتوس، ثم فراغ تظهر منه السحب، ثم غابة شاسعة من عباد الشمس، يبتسمان معاً.

تاتي كما المطر.

محسن (يبتسم): - لكنها كما المستحيل ايضاً، إذا اختفت ليس من السهل ان نعثر عليها.

بشرى: - ربما تغرب قليلاً كهذه الشمس التي تختفي الآن، لكنها سوف تظهر في يوم آخر..

محسن: - اشعر بما تقولين ياحبيبتي، كلامك أحبه فعلاً.

بشرى (وهي تداعب شعر محسن): - انا احبك يامحسن، انا لاادري حقاً كيف يمكن ان أُحبك اكثر مما أُحبك الآن؟

محسن (يضحك): - إسمعي يابشرى، مرة عاد رجل إلى بيته فجاة، عاد غاضباً منفعلاً كمن اكتشف خيانة زوجته، وراح يصرخ: ايتها القذرة، انا اعرف كل شيء، نعم انا اعرف كل شيء، عندها قالت زوجته ببرود: حسناً، إذا كنت تعرف كل شيء حقاً هل يمكنك ان تخبرني كم هو ارتفاع جبل إيفرست؟

محسن (يضحك، لكن بشرى لاتشاركه الضحك): - مابك يابشرى؟ هل قلتُ كلاماً سيئاً؟

بشرى (بحزن مفاجيء، توشك أن تبكي): - كلا يامحسن، انت آخر من يقول كلاماً سيئاً..

محسن: - اذن مابكِ يابشرى؟ اخبريني.

بشرى (ترفع رأسها وتنظر الى وجه محسن، تطول نظرتها ثم تقول): - قُل لي يامحسن، اجبني بصراحة، ماذا ستفعل إذا ماانقلب العالم ذات يوم، مثلاً، ورايتني زوجة انسان آخر، و .. وانتَ جالس امامي، في قطار كهذا، ومعك امراة تزوجتها بعدي؟ هه.. ماذا ستفعل؟

محسن يسكت، وهو يشبك اصابع يديه ويرتكز - براسه - عليها، بشرى تضربه على اصابع يديه المتشابكة وهي تردد:

لماذا تسكت؟ ارجوك ان تخبرني يامحسن، ماذا ستفعل إذا رايتني...

محسن (يقاطعها): - ماذا دهاكِ ياحبيبتي؟ ماهذا الخيال الجامح؟

محسن (وهو يمسك بشرى من كتفيها بحنان): - اسمعي يابشرى، انتِ وحدك من احب، انتِ زوجة روحي وعقلي ولن اسمح لنفسي ان تكون هناك امراة غيركِ في حياتي.

بشرى (ترفع راسها، انها تبكي): - انا اقول مثلاً يامحسن، مثلاً، ماذا ستفعل؟ حاول ان تتخيّل المنظر، انتَ هنا والى جانبك امراة اخرى غيري.. وانا اسافر على نفس القطار

الذي انتَ فيه، ومعي رجل آخر غيرك انت، نجلس كلنا في مقصورة واحدة، انا انظر إليك واتذكر ايامي معك، وانتَ ستنظر إليّ..

بشرى (تستدرك): ـ هل ستنظر إليّ فعلاً ام ستخاف منها؟ هه؟ هل ستخاف منها يامحسن ولاتنظر ابداً إليّ؟

محسن (وهو يوشك أن يضحك): ـ ماذا تقولين يابشرى؟ من اينَ تاتين بهذا الكلام الغريب؟

بشرى (وقد صارت اكثر انفعالاً): ـ لماذا لاتريد ان تفهمني يامحسن؟ انا اقول مثلاً، ولا اريد منكَ غير جواب بسيط.

محسن (وهو يحاول أن يشاركها الحالة التي تفكر فيها): ـ حسناً يابشرى، إذا رايتكِ يوماً ـ كما تقولين ـ وانتِ مع رجل آخر لاسمح الله..

بشرى (تقاطعه): ـ وانتَ ايضاً مع امراة أُخرى.

محسن (يستمر): ـ نعم، وانا مع امراة أُخرى، عندها اترك زوجتي واضرب زوجكِ على راسه وننزل معاً ـ انا وانتِ ـ من القطار، ونهرب إلى حيث لاندري.

بشرى (تغمرها الكآبة): ـ ولماذا تراك قلت (لاسمح الله) عندما اكون مع رجل آخر ولم تقل لاسمح الله وانتَ مع امراة اخرى؟!

محسن (مستغرباً): ـ ماذا دهاكِ يابشرى؟ حقاً ماذا بكِ فعلاً؟ انا قلت لاسمح الله إذا مارايتكِ مع رجل آخر غيري وسوف اقول لاسامح الله الف مرة اذا ملكنتُ انا مع امراة اخرى غيرك.. هل ينبغي ياعزيزتي ان اضبط كلامي بميزان وانا اتحدث مع زوجتي؟

بشرى: ـ اي واحدة، انا ام هي؟

محسن (يرفع راسه إلى السماء): ـ يارب، ساعدني على هذه المجنونة التي أُحب.

بشرى (بحزن عميق): ـ انتَ لاتحبني يامحسن، انا الآن اشعر بانك لاتحبني..

محسن (هلعاً): ـ ياسبحان الله، يامولاتي، ياحبيبتي، ياأحبَّ الناس، ماذا جرى في راسك الليلة؟ لقد كنا قبل قليل نحسد انفسنا على هذه السعادة التي نحن فيها.. فماذا تُغيرّ يابشرى؟

بشرى: ـ انا لااصدق بانكَ سوف تضرب الرجل الذي معي ولا أُصدق بانكَ سوف تاخذني من بين يديه، ولا اصدق ابداً بانك سوف تهجرها وتتركها في القطار، انتَ تواسيني وتضحك من عقلي، تقول هذا الكلام لئلا اغضبَ منك.

محسن (لايكاد يصدق مايسمع): ـ بشرى، انظري إلى عيني يابشرى.

ثم (وهو يهزّها): ـ بشرى، إسمعيني، انا حقاً ماعدتُ اصدق مااسمعه منكِ.

بشرى (تنظر إلى عينيه): ـ ولماذا لاتصدق ماتسمع؟ إذا كنتَ تحبني حقاً، كان ينبغي عليكَ ان ترفض حتى فكرة الزواج منها.

محسن (يصرخ، وهو يضحك في الوقت نفسه): ـ ممن ارفض الزواج يابشرى؟ عمن تراكِ تتكلمين؟

بشرى: ـ انظر الى نفسك يامحسن، إنك تصرخ في وجهي.

بشرى (تكرر، وهي تبكي): ـ انك تصرخ في وجهي يامحسن.

محسن (ينتبه إلى نفسه قليلاً): ـ انا آسف، انا آسف حقاً ياحبيبتي، لكن كلامك غير معقول يابشرى، غير معقول ابداً.

فجاة، تضحك بشرى، تضحك بقوة:

ـ محسن، يامحسن، ياحبيبي، انا اضحك معك، كل ماقلته لك الآن كان مجرد لعبة، كنت اريد ان اسمع وارى واشعر بما تفكر به وتشعر به.

محسن (يضحك ببلاهة): ـ انا لاأُصدق مااسمع يابشرى، والدموع؟ تلك الدموع التي رايتها في عينيكِ ماذا كانت؟ معقول؟؟

محسن (وهو يمد اصابعه إلى خدها): ـ يامجنونة، لقد اوشكتُ ان اصدقك فعلاً.

بشرى (تضحك وتسال): ـ اوشكتَ ان تصدقني؟ بل قل انك صدّقت كل مااقول، حرفاً حرفا.

محسن (يبتسم): ـ انتِ على حق، لقد صدقتُ كل كلمة (يسكت قليلاً ثم يمد اصبعه نحوها) تذكري بانكِ لاتكذبين يابشرى، وهذا ماجعلني اصدقك فوراً.

بشرى (بشيء من الهدوء والخوف): ـ لكن قل لي يامحسن، صحيح ماذا كنتَ ستفعل حقاً إذا رايتني ذاتَ سنة او ذات يوم مع رجل آخر، واكون انا قد نفصلت عنك ـ لاسمح الله مليون مرة ـ لاي سبب من الاسباب؟؟

محسن (وقد امتزجتْ الدهشة على ملامحه بالاستغراب): ـ كلا، هذا يكفي، هذا يكفي يابشرى، لااريد إن اعود إلى هذا الخيال القاتل، يكفيني ماسمعت..

بشرى (باصرار): ـ ياحبيبي، يامحسن، يااحسن محسن في الدنيا، انا ارجوكَ ان تفكر قليلاً قبل الجواب.. انا حقاً اريد ان اعرف.

محسن (باصرار ايضاً): ـ وانا لااريد ان افكر، ولاأُريد ان اعرف، ولااريد ان ادخل تحتَ هذه الخيمة الممزقة من خيالاتك الرهيبة.

بشرى (تنظر من نافذة القطار، لاتلتفت الى محسن، تبدو عليها امارات الغضب، ثم تقول وهي مازالت تحدّق خارج المكان): ـ انتَ تريد حباً سهلاً بلا متاعب، حباً ياتي إليكَ دون ان ترهق نفسك بالذهاب إليه، هكذا انت يامحسن منذ ان عرفتك حتى اليوم.. (ثم تنظر إليه) هكذا انت دائماً، ودائماً على العكس مني..

محسن (يبتسم بحذر): ـ ماهذا؟ لعبة اخرى؟

بشرى (وهي تمد أصابعها في شعرها): ـ تلك كانت لعبة، نعم، انتَ بداتها (بشرى تستمر بالكلام وهي تقلّد صوت محسن) ايتها القذرة، إنا اعرف كل شيء، عندها اجابت زوجته ببرود: إذا كنتَ تعرف كل شيء كما تقول، اخبرني كم هو ارتفاع قمة إيفرست؟

محسن (مستغرباً): ـ إنها مجرد نكتة يابشرى، نكتة صغيرة عابرة نقطع الوقت بها، نتسلّ، الا يحق لنا ان نتسلى في هذا الطريق الممل؟

بشرى (بشيء من الغضب): ـ ممل؟ الطريق الذي نقطعه في هذا القطار ونحن معاً، ممل؟ هذا الطريق ممل يامحسن وانا معك؟ انا والله لااصدق مااسمع، والله العظيم لااصدق مااسمع.. (بشرى تهمس مع نفسها) ممل؟ معقولة؟!

محسن (وقد انتبه إلى هذا الخطأ الجسيم): ـ بشرى، افهميني، انتِ تعرفين حتماً بانني لااقصد هذا المعنى، انا...

بشرى (تقاطعه فوراً): ـ ارجوك، ارجوك يامحسن، اسكت قليلاً، انا أُريد ان نسكت، انا وانت، دقيقة واحدة فقط، دقيقة واحدة ارجوك، راسي يؤلمني..

محسن (يسكت فعلاً، وبعد نصف دقيقة ينظر

إليها): ـ بشرى، انـا أُحبكِ جـداً، انا أُحبـك يابشرى، واحد منا مجنون، ربما انتِ، وربما انا... (ثم، بعد ان تغيّرت نبرة حنجرته) انا احبكِ يابشرى، لكنني اليوم، هـذا اليـوم بالذات، لااكاد افهمك ابداً، ابداً.. ساعـديني على ان افهم هذا الجنون..

بشرى (وقد اقتربتْ من حالة البكـاء دون أن تبكي): ـ اتمنى ان يرجع الوقت إلى الوراء، ان يرجع بسرعة، اتمنى يامحسن ان تمسح من ذاكرتي هذه الكلمة الموجعة..

محسن (بصوت حزين): ـ يابشرى، ياحبيبتي، انتِ خير من يعرفني، انتِ حبيبتي وتفهمـين تماماً بانني لاأراقب كلماتي، انني اقـول كل شيء كما ياتي على راسي وذاكرتي، انا لاأُخطط ولا ارسم ولا افكر كثيراً فيما اقول، الكلمات تـاتي عفواً عـلى جمجمتي.. يعني انا اقـول ماأشعر به ولا اصنع مكياجاً لكل حرف انطق به.. انا هكذا يابشرى وانتِ تعرفين.

بشرى (تضحك عن حزن واضح): ـ وتلك هي المصيبة يامحسن، نعم، انتِ تقول ماتشعر به، وهذه اكبر المصائب، وماقلته عن هذه الرحلة، وفي هذا القطار، انا اصدقه فوراً، لانني اعرف بانك لاتتفوه إلاّ بما تشعر به.

محسن (وقد انتبه إلى الخطأ الكبير الذي وقـع فيه): ـ لكنني لااقصد مطلقاً، والله يابشرى، انا لااقصد ابداً ان هذه الرحلة مملة.. والله، والله، انا لااعني هذا الكلام على الاطلاق، لماذا اتعذب هكذا ياالهي وانا اعرف تماماً ما افكر فيه وما اشعر به؟؟

بشرى (بهدوء غاضب): ـ لكنك قلتَ مـاتشعر به..

محسن (بعـد أن بـدأت اعصـابـه تفلت من ارادتـه): ـ انتِ لاتـريـدين السعـادة لنـا يابشرى، لاتوجد امراة في العالم تفعل وتسال وتنقب وتستاء من كل شيء كما تفعلين معي.. كلمة واحدة قلتها بسرعة وكان ينبغي ان تمر بسرعة، انظري إلى ملجرى، لقد انقلب الفرح الذي كنا فيه قبل قليل إلى ماساة، وانا خائف، بل خائف جداً على هـذا الحب العظيم الذي بيننا ان يموت فجاة مادامت كل كلمة اقولها يكون حسابها عسيراً.. بل عسيراً حـدّ انني افقد اعصابي..

محسن (وهو يراها صامتة، يمر الوقت عليها بلا جواب): ـ قولي شيئاً يابشرى، قولي اي شيء، هل تريدين ان نعود إلى بغداد؟ يبدو ان السفر لاينلسبك ابداً..

محسن (يمسك رأسه بكلتا يديه، وبشرى لاتريد ان تنطق ابـداً): ـ سـوف ننـزل في المحـطة القادمة، ومنها نعود إلى بغداد، بداتُ اصدق ان السفر لاينلسبـك يابشـرى.. نعم، سوف نعود، ولن اسافر معكِ بَعد اليوم، لن اسافر ابداً..

بشرى (كما في المرة الأولى، تضحك، فجاة تبدأ في الضحك، ثم تمسك رأس محسن بحب كبير): ـ يـاحبيبي يامحسن، انتَ والله تحبني فعـلاً، كنتُ اريد ان اعرف المزيد عن هذا الحب.. انا لااريد حباً سهلاً وعابراً، انا اريدك انت إلى آخر العمـر، ارجو ان تسـامحني ياحبيبي، إنهـا مجرد لعبة، لااريد منها غير اكتشاف (حبّي) الذي لااملك غيره.

محسن (بغضب حقيقي هذه المرة): ـ لا، كـلا، والف كـلا انـا لااسمـح لنفسي ان تمـرحي وتسرحي بي كما ترغبين، انك تزهقين اعصابي وتبصقين على هدوئي، بل، تكفرين بهذا الحب وترمين به إلى المزبلة..

محسن (يستمر بغضب يتصاعد دون إرادته): ـ سوف انزل في المحطة القادمة، سوف نعود إلى البيت، هناك افضل، افضـل آلاف المرات من هذه اللعبة الحقيرة التي تلعبينها معي..

بشرى (بعد أن يسكت محسن): ـ انتَ على حق، إنهـا لعبة سخيفـة، انا ادري بـانهـا لعبـة سخيفـة، ولكنها من احسن مـافعلتـه طوال حياتي.. نعم، انها احسن ماصنعته انا طوال عمري.

محسن (مندهشاً، وهـو يرفـع رأسه إليهـا): ـ ماهو معنى كلامكِ هذا؟

بشرى (بعد صمت): ـ الحُب، ياحبيبي، هو ان تحب، ولاشيء غير هذا.. وعندما نحب، ينبغي ان نستمر في الحب، ليست هناك مسافة بـين الحب والحبيب إلاّ نبض القلب وهي اجمـل المسافات.

محسن (بغضب لم يفارقه بعد): ـ نستمر هكذا؟ تنـزعـين اوردتي من جسمي، ونـستـمـر؟ تضحكـين على عقـلي ونستمر؟ ولمـاذا نستمر هكـذا يابشـرى؟ الا يمكن ان نحب ونعشق بهـدوء، الا يمكن ان نحيا بهـدوء مثل بقيـة البشر؟

ثم مع نفسه، ولكن، بصوت مسموع: ـ نستمر!

بشـرى (تنـظر إلى محسن نـظرة ذات معنى مـريب): ـ ماذا دهـاكَ يامحسن؟ اراكَ تقـول كلمات كبيرة لم اسمعها منكَ مطلقاً... انا انزع اوردتك من جسمك؟ انـا اضحك عليـك وعلى عقلك؟ انـا افعل هـذا يامحسن؟ افعله معـك انت؟ معقول؟!

بشرى (وقد سكت محسن بلا جواب): ـ حسناً، انـا اوافق، سوف نعـود إلى البيت، وسوف تكـون هذه الرحلة (المملة كمـا تقـول) آخـر مانفعله معاً..

محسن يبتسم وهو يرى بشرى تغطّي وجهها بين يديها، ثم تتسع ابتسامته ويبدأ في الضحك وهو يكـرر كلامهـا الذي كان يسمعـه قبل قليـل: ـ بشـرى، يابشـرى ياحبيبتي، يـاحبيبتي انا وحدي، الحبُ هو ان نحب، ولاشيء غير هذا، وعنـدمـا نحب ينبغي ان نستمـر في الحب، ليست هناك مسافة بين....

محسن (يستدرك بخبث): ـ بينَ من يابشرى؟ لقد نسيت...

بشرى تبتسم (ترفع رأسها وظل ابتسامة صغيرة على شفتيها، ثم تتسع ابتسامتها قليلاً): ـ بين الحب والحبيب إلاّ نبض القلب، وهي اجمل المسافات.

بشرى (وقد راحت تحدّق إلى ملامح محسن): ـ ياحبيبي، ايها المجنون الجاهز.

محسن (يمسـك أصـابعهـا بـين يـديـه): ـ ياحبيبتي.. يااجمل مجانين الكرة الارضية.

(صوت محرك القـطار يقف في محطة مـا، ثم يتحرك ثانية بعد قليل)...

•

بشرى (بهدوء وشاعرية مفعمة بالحب، بعد أن عاد القطار إلى السير): ـ هل يمكن ان اسـالك سؤالاً واحداً مازال يحيرني يامحسن..؟

محسن (وهو مازال يبتسم أمامها، ابتسامة خوف غريبة جداً): ـ سؤال واحد؟!

بشـرى: ـ سؤال واحـد يامحسن، شـرط ان اسمع الجواب عليه فوراً..

محسن (باستسلام): ـ قولي.

بشرى: ـ اجبني بصراحة يامحسن، بصراحة مطلقة، مـاذا كنتَ ستفعل حقـاً إذا مارايتني زوجة رجل آخر وانتَ جالس امـامي في قطار كهذا صحبة امراة تزوجتها بعدي؟

صمت يستمر بينهما مايزيد على دقيقة واحـدة، كلاهمـا يحدّق في وجـه الثـاني، ثم تقترب ايديهما وتتشابك في كتلة واحدة...

محسن: ـ لااريد ان أفكر في يوم مشؤوم كهذا يابشرى..

بشرى: ـ لكنني أفكر فيه رغماً عني، أفكر في هذا اليوم واخاف منه، انني اخـاف على كـل لحظة حب تمر بيننا لئلا تعقبها كارثة..

في هذه اللحظة تطرق باب المقصورة ثم سرعان مايدخل رجل وامراة يبتسمان لمحسن وبشرى..

الرجل (بابتسامة عريضة): ـ لقد صعدنـا من المحطة، من هذه المحـطة، فهل تسمحـان لنا بـالجلوس معكما؟ انهـا على ايـة حال ارقـام تذاكرنا، انظر..

محسن (ببلاهة وارتباك ولكن دون أن يمد يـده لينظر في تذاكر الرجل): ـ تفضل، تفضلي، المكان واسع.

الرجل يجلس قرب محسن، بينما تجلس المراة قرب بشـرى، عندهـا ينظر محسن إلى المراة التي دخلت، وبشرى راحت تنـظر إلى الرجـل الذي دخل تـواً، ثم تبتعد نـظرة كل واحـد منهمـا لتلتقي نـظرة محسن بنـظرة بشرى.. يسود المكان إظلام تدريجي ولا يظهر إلاّ وجه بشرى ووجـه محسن، ينهضان من مكـانيهمـا، وكـل واحـد منهمـا ـ بشـرى ومحسن ـ يحدق في وجه الثاني، يبتسمان، ثم تتسع إبتسامتهما، ثم يحتضن محسن جسد بشـرى بين يـديه وهـو يردد: ـ يـاحبيبتي، ياحبيبتي.

بشرى (بصوت يأتي من بعيد، عميقاً كأنه يخرج من بحـر): ـ هكذا سنفعـل يامحسن، هكـذا سنفعل امامهما، وليكن بعدها مايكون..

محسن (بصوت ضاحك): ـ ايتها الملعونة، انا اعرف كل شيء، انا الآن بدأتُ اعرف كل شيء..

بشـرى (وهي تشاركـه الضحـك): ـ إذا كنتَ تعـرف كل شيء كمـا تقول، اخبـرني كم هـو ارتفاع قمة إيفرست؟

● السحلب: خليطٌ من السكر وجـوز الهنـد والحليب والسمسم والفـول السوداني، يشربه أهل مصر والسودان، وعندما يقال عن امرأة بأنها تشبه (السحلب) يكون المعنى انها مزيج من الحلاوة والفتنة وانقلاب المزاج ايضاً.

صدر حديثا عن دار الشؤون الثقافية:



اللحن الاضافي

مسرحية ذات فصل واحد من (بوليفيا)

تأليف : فيدريكو مور

ترجمة : نخير عبد الغني

نقلها عن الاسبانية : أودري ألدن

الشخصيات:
المركيزة
الشاعر
(المنظر : بهو)

المركيزة: (تدخل) مازالت الاناقة محفوفة بالمخاطر لتصبح المركيزة مخطوبة.
إنها على اعتاب التاسعة عشرة من عمرها
بعد سنتين كاملتين من العبادة في الدير
قد خلّفتها وراءها
أحقاً سيضع الرجل الذي ساتزوجه ثقته بي بسهولة؟
فما زالت تنتابني الهواجس مع الحيرة الجميلة من اضطراري للقاء الشاعر الذي يحلّني من خطاياي بقصيدة، ويزيّن حياتي بعنفوان شبابه، رغم انه لم يقبلّني لحد الآن

الشاعر: (يدخل) كنت ابحث عنكِ ايتها السيدة؟

المركيزة: حسناً ها أنا ذا!

الشاعر: هل اتعبكِ الرقص، ام اثارت الموسيقى استياءك؟

المركيزة: انها لم تثر استيائي من قبل أبدا ومازالت كذلك الى الآن

الشاعر: سعادةً في الحياة كسعادتكِ تجدّد البهجة
وطباعك الفاتنة متقلبة يامركيزة، ودعابتك المترفة تماماً سيئة، ربما تكون مجرد نزوة.

المركيزة: نزوة؟ ربما تكون مجرد نزوة!
ولكنني ضحية
لشيْ ما أكثر صعوبة
شيْ مدفيْ

الشاعر: ألم أخبرك من قبل
ان السعادة التي ترفلين فيها في منزلة كمنزلة حياتك السامية، لا مكان للسأم فيها؛ ولا لشيْ يقود الى الضلالة، لا شيْ ينغصك.. لا شيْ سري يفصح
ولا طيف غامض يتغشاك.

المركيزة: اتعلم انك عبرّت عن افكاري!
إنني اشعر كما لوكان شبحاً يسير معي.

الشاعر: وانا لا استطيع ان اجزم
انك لا تشعرين بحزنك
يصاغ كاوهام السراب

المركيزة: انني اشعر به. هناك تعويذة وترجيع صدى من بعيد

الشاعر: الرقص مرهق للاعصاب حيث الكثير جداً من العطور
والعدد الكبير جداً من المرايا

المركيزة: وانا لا أحب إلا خفوت الاصوات.

الشاعر: اوه! لا تكوني رومانسية.
لاتشوهي الحياة،
فالرومانسي يثبت دوماً انه اداة ضارة

المركيزة: ولكنك شاعر!
الست انت رومانسياً؟

الشاعر: انا؟ ابداً!

المركيزة: إذن كيف تنظم قصائدك؟

الشاعر: إنني أنظم قصائدي
بنفس الطريقة التي تصنع بها خياطتكِ ملابسك.

المركيزة: بالمخططات وشريط القياس؟

الشاعر: نعم بالمخططات وشريط القياس.

المركيزة: مستحيل. لقد منح الشعراء للغة

سمواً حقيقياً.

الشاعر: عذراً ايتها المركيزة، ولكن من الحماقة ان نفكر بأنّ القصائد شيٌ اكبر من الابر التي نسلك فيها خيط الحقيقة.

المركيزة: أحقاً انها ليست اكثر من ذلك؟

الشاعر: شيٌ عقيم سريع الزوال، ان يكون الشعر في مثل هذا العمر محاكاً من انطلاق فكرٍ سريع الخاطر.

المركيزة: اي ضرب من الشعر يجعل أغلب المثقلين بالهموم

يبكون ويشتكون؟

اهي اللذوعة الموجودة في نهاية القصيدة؟

الشاعر: كل ذلك

ينال بالمعونة النبيلة

لتناغم الأصوات

كما يُنال الحبّ العظيم

بقبلة.

المركيزة: وماذا عن الفراغ الذي فقدت فيه روحي؟

فقدتها في الوقت الذي لم يعلن فيه احد عن حاجته لي، أيها الشاعر..

الشاعر: لا تقولي ذلك سيدتي المركيزة بأمكاني ان أؤكد لكِ...

المركيزة: بأنني فكرة رئيسة لحفنة من الحروف؟

الشاعر: هراء! اقسم لكِ

بصفاء عينيك...

المركيزة: تشبيه مطابق في الشعر على ما أظن

تشبيه العينين بجوهرتين صافيتين

الشاعر: إنك تسخرين، في حين ان الحب جدي جداً.

المركيزة: الحب جديّ ايها الشاعر؟

الخطوبة

المرتبة بوجوه الأهل الوقورة

وبطقوس جليلة، يمكن ان تكون جديّة،



التثاؤب جديّ.

وكذلك التخمة.

الشاعر: ولكن اخبريني من اين انت هذه التعابير الكلبية العميقة[1]

المركيزة: اوه، لا تأخذها على هذا المحمل لقد قلتها ولكن على سبيل المزاح، فقط لانني احب ان اضحك على الجحيم.

ماذا تعتقد ايها الشاعر؟

الشاعر: حسناً سيدتي المركيزة، يجب ان اعترف بانني قادر على الشعور باشكال من الحب.

المركيزة: لهذا كنت مولوداً لنساءٍ شتى.

الشاعر: كلا، كنت مولوداً لشتى المآسي.

المركيزة: اوبعبارة اخرى لشتى المتع.

الشاعر: هذا باطل تماماً!

النساء يسلمن دوماً بان مجرد حضورهن الدنيوي يمنحُ الرجال السعادة.

المركيزة: إنك ذكيٌ لماح

ونموذج لذوي الفطرة السليمة الرائعة.

من ذا الذي يصدق

ان شاعراً منغمساً في كل ضربٍ من الحماقة،

يمكن ان يتحول الى حكيم

عندما يدعوه الحب الغامض!

الشاعر: الحب الغامض؟ انه ليس كذلك ياسيدتي المركيزة،

فللحب ملذات لا يمكن كبتها..

المركيزة: والحياء يكبح تلك الملذات!

الشاعر:ولكن ما علاقة الحياء بالشعر؟

في الشعر الحياء لا يساوي شيئاً، انه قيمة اجتماعية. كمكانة المركيزة الاجتماعية الراقية.

المركيزة: مع ذلك، فالحياء فضيلة بالية أكل الدهر عليها وشرب، فضيلة النساء أيها الشاعر.

الشاعر: والتي هي ليست فضيلة على

الاطلاق
المركيزة: إن الحجارة التي تقذفها في إحباطك يا شاعر
ستسقط على أُمّ رأسك
الشاعر: ذلك هو قدري
فشمسك المشرقة لن تستطيع ابداً ان تعرف روعة شمسي الغاربة.
المركيزة: إنها غلطتي على اية حال
الشاعر: صحيح.. انني مفتون
والرجل المفتون مجنون ياسيدتي المركيزة
حتى ولو حاول ان يبرر
المركيزة: اوه، يبرر ايها الشاعر!
إنني ساقنعك
بأنه حتى المركيزة يمكن ان تكون مخلصة
الشاعر: وأنا اصدق ذلك بسرور ياسيدتي.
المركيزة: اتوسل اليك ان تصدق ذلك.
الشاعر: ولكن هناك امر ماهو
ان المركيزة يمكن ان تفقد صوابها ايضاً.
المركيزة: صحيح انها يمكن ان تفقد صوابها، ولكن ايكون ذلك من أجل قصيدة؟
الشاعر: والتي بالرغم من حقيقتها فهي ستبقى دوماً اكذوبة.
(صمت)
المركيزة: ولكن لماذا تعترض على شكوكي؟
الشاعر: لقد غربلت كلماتكِ، ولكني اعترضت عليها لنفسي
المركيزة: سبب تافه وأناني جداً.
الشاعر: بل بسبب يدعو للفخر.. انني اقف مذعوراً امام جهنم
المركيزة: انني ارى ان كل حبك في القصائد.
الشاعر: كلا ياسيدتي المركيزة، لكن الحياة تحتضن الحقائق البسيطة التي يزدريها الشاعر

المركيزة: وكذلك الحقائق التي تصادفها العاطفة
الشاعر: ولكن حيث تكون الحقائق محور عالم الحالم.
المركيزة: انني لا أحلم، بل أتمنى..
الشاعر: انا اعرف جيداً ما اتمناه
المركيزة: حسناً إذن، نتمنى
ان لا يكون ذلك
مجرد حروف مصاغة
الشاعر: لا، من الأفضل ان يكون ذلك شعراً
المركيزة: لنفترض ان ذلك كما تقول،
هل يرضيك هذا؟
الشاعر: إن ذلك كاف بالنسبة لي.
ومع ذلك مازلت اخشى ان يكون هذا
الشعر اليك ـ غير المجرب، وغير المعاش ـ
بلا دافع ملحّ
المركيزة: ولماذا نرفض معايشته اذن؟
الشاعر: انا سأخبرك.
انه ليس من اللياقة
ان نعبث بقلب.
فحبّ المركيزة صعب البتّ فيه،
فهو حب الأناقة، والرغوة الفارغة مثل
حب آخر كضرب من الرياضيات:
حب الجمع، والطرح، والقسمة.
إنه ليس عاطفة فظة ولا أغنية صاخبة
ولا لحناً اوركسترالياً مضافاً للحياة
إنه الحبّ العذري بكلّ ما تعنيه الكلمة،
حب بلا انفعال ولا قوّة
لا شئ مبتدع،
ولا شئ رصين،
حب ذو خطوة واحدة
حب المجتمع.
ولن يرضيني مثلُ هذا الحّب التهكمي،
ولا عبثه المتهوّر.
المركيزة: إنني لا اخافك رغم كونك شاعر.
وسأقول لك اشياء لا تطيقها آذان

اخرى؟.
إنك لم تولد ايها الناسك المسكين
لتقول لأمرأة: «كوني لي»
وهذا هو سرّك الاجوف.
انك تابع ذليل
لمدينتك الفاضلة.
إنك تتظاهر لتحوّل النساء
الى أكاليل غارٍ دون مغزى،
ومع صوت بوقك الكلبي[٢]
تسلك من خلال
إبرة غرورك
خيطاً من حثالة اعماق جهنم المطلق.
الشاعر: حب الشاعر جعلك
ضالة ايتها المركيزة.
المركيزة: آه لا تكن عابثاً وخيالياً.
إنني اقسم ان
في حياتي الهادئة، السعادة لم
تجلب لي البهجة.
إن ماتقتُ اليه هو
حب ناضج وعميق.
الحب العميق لشاعرٍ ما يأتي
الى الوجود
بلا تناقضات المراهقة،
في قصائد
التكوين المتألق لوجودٍ مؤلم،
وليس خيانات حلمٍ متبدد.
ايّ امراة لا تحلم بحب شاعر؟
من الذي سيكون منتصراً
ومغلوباً في آن واحد؟
ايّ امراةٍ لم تتمنَ ان تكون
متواضعة ومتسامحة مع
الرجل الذي يتغنى
بأعظم العواطف التي يعرفها؟
نحن بحاجة لكم ايها الشعراء.
نحن معذبون بالرغبة
لحياةٍ متناغمةٍ، مملوءةٍ
بالمعاني العميقة،

مع سريان النبيذ وقوة تدفقه
الى كؤوس الحقائق، عميقاً
مع عمق الموت.
نحن لا نتوق لماءٍ فاترٍ، صافٍ
في كؤوس من الريح هشة كالحياة.
فـالافضل للخمـور ـ المعتقـة في بيـوت
الأغنياء ـ
ان تقدَّم
بأقداح وضيعةٍ من الذهب. واذا
كان العقل فظاً
فربما ستتألق الأيدي
بالعديد من الجواهر،
واذا لم أحصل على عطرٍ
وعشٍ مرتبٍ مملوءٍ
بنغم شفاف وبقليل من رؤوس شقراء،
فدعني اضع قصـري ـ حيث السعادة
المترفة ـ يستعير
من حبّ الأرض الأسى
والفزع العميق
لماذا لا تحبون العيش يامعشر الشعراء؟
لماذا؟
لماذا البلهاء ـ التي تحب ولم تعش ـ
تسوق قبلاتكم؟
الشاعر: إنني لا أدرك يـامركيـزة لـماذا
يعيش الحب...
إن كان ذلك يعني حب الحياة، فنحن
نعلم ان الحياة والحب
جناحان منشوران ابداً
لطائر لا هو بالبجعة ولا بالصقر
إنني اتخلى عن قدري غير المنصف،
لأنني اعرف
بأن عيني الاثنتين لا تستطيعان
ان تبصرا اللون نفسه
لانه حتى عندما يكون
هناك سكون، الشوق ينهض
وبعدها انا لست سيداً
حتى لالآمي
إنني يمكن ان اكون صديقكِ، ولكن
هناك الكثير من العقبات
الديناميكية المغرضة
التي تضع الكوابح على كلماتي
انني استسلمُ للكبرياء الصامت،
ولعذابي الهائل،
ولأغنية بلا كلمات،
وللصمت الرنان.
وانا لا أريد ان يتغلغل احد
في الحديقة التي أهيم بزهورها الغامضة
المركيزة: صن اسرارك ايها الشاعر،
فلن يكون لها وريث
الشاعر: الموت هو الوارث لكل شيءٍ مستغلق
لا سبيل لفهمه.
المركيزة: ولكن خلال الحياة فقط
تمتلك كلمات أبي الهول [٣]
معنى لآذاننا.
الشاعر: إنني مذعور من ابي الهول!
المركيزة: جبان! ان الشمس تعمي
من لا يستطيع الاصغاء لأبي الهول
(صوت موسيقى من بعيد)
الشاعر: ألا تغريك الموسيقى؟
المركيزة: انها تغريني، واشعر دون شك
ان حبيبي بانتظاري.
هل ستأتي معي؟
الشاعر: لا، شكراً سابقى
وافكر بالذي قد مات.
المركيزة: ادعوك مبتهلة ان تمنح
الوقاية من اوهامي الميتة.
(تخرج)

(ستار)

(١) الكلبية: نسبة الى الفلاسفة الكلبيين وهم مجموعةٍ من فلاسفة يونان آمنوا بان الفضيلة هي الخير الأوحد وبان جوهرها ضبط النفس. (المترجم)

(٢) الكلبي: نسبة للكلبيين آنفي الذكر في الهامش السابق.

(٣) ابو الهول: كائن خرافي براس انسان وجسم اسد، كان يقف امام اسوار مدينة طيبة يسال الناس عن شيْ يمشي على اربع، ثم على اثنتين، ثم على ثلاثة، فيحلّ اوديب اللغز ـ بان ذلك هو الانسان الذي يحبو على اربع في صغره، ثم يمشي على إثنتين في شبابه، ثم على ثلاثة في كهولته بتوكئه على عصا ـ فيتحول عندها ابو الهول الى حجر، ويتخلص الناس من شره ويجعلون اوديب ملكاً عليهم. (المترجم).



خليل الخوري

تفاصيل في متحف: ديك الجن الدمشقي

... وبعد أن أدرك ديك الجن أنه غير قادر على ذبح حبيبته ذبح لها روحه.

كانت حبيبة ديك الجن امرأةً مركبةً، مطواعاً وعاصية، طيبةً ووقحة، جبانة وجريئة. لكنه تعلم مع الأيام أن يتعامل معها وفق أمزجتها، فإذا أبدت عناداً، أخذ بيضةً وكسرها عند وكرها فما تلبث حتى تخرج أسطورية، مثل ظبية تخطر على قلق وعلى قلق.

وتعلّم مع الأيام أن يصغي إليها وإلى حكاياها، فإذا قالت له مثلاً إن لون السماء أخضر، لم يعترض. بل راح يتخيل السماء خضراء. وأتاح له هذا الضرب من رؤى حبيبته، أن يرى الأشياء كما هي، وأن يراها كذلك كما تراها حبيبته أو كما تريد له أن يتصوّرها.

قال لها مرةً: إنك سوريالية.

قالت له: لو قرأت نصف شعراء حماسة أبي تمام لاكتشفت انهم سورياليون. لكن العلّة في نفوسنا لأننا نقرأ بأعيننا لابوجداننا وبعقلنا لابقلبنا. وغلب ما انصبّ إعجابنا على المستورد.

قالت له مرة: ليس الشعريّ ما هو حقيقي

قال: كيف؟.

قالت: الحقيقة هي ما هو شعري.

وقرأ بوجدانه ففهم. وفهم كذلك، في اللحظة عينها ماذا عنى بول فاليري بقوله: أما في الشعر فالأذن تنطق والفم يصغي.

وكان له مع حبيبته جولات من هذه!.

ثم حين اكتشف أنه غير قادر على ذبحها ذبح لها حياته.

وكان ذلك يغبطها. فهي تعرف أنها صاحبة نزوات، وجائرة، وعلى دالّة، ومن جبلّةٍ عجيبة، لكنها كانت تعرف كذلك انه سيطيع مهما سخرّته.

قال لها مرةً وهما في طائرة على علّو ثلاثين ألف قدم: أتمنى أن ينفتح شباك في هذه الطائرة فأرميك منه.

واستغرقت في ضحكة ذكية وقالت: سترمي بنفسك ورائي وسنصل الأرض قبلي حتى تتلقاني.

كانت تتنبأ بما كان سيجري لو أنه رمى بها حقا.

إلى هذا الحدّ هي رهيبة وحقيقية، لأنها شعرية. لكنّ أكثر حكاياها بعثا على الرهبة هي التي تقصها عليه بعينيها

قال لها: ممّن تعلمتِ هذا الفن؟.

سألته: أي فن؟.

قال: فن التعبير بعينيك!.

قالت: إمّا أن تكون غرّاً وإما أن تكون...

ولم تكمل العبارة خشية أن تقول كلمة تجرح بها حساسيته:

قال لها: لم تكملي.

ـ لئلاّ يحكمني رد الفعل لكن ليس هـذا المهم، بل أن تعلم إن العينين لاتعبّر ان! إنهما كتلتان مكورتان تشبهان كرتي زجـاج ملونتين. إن ما يمنح العين تعبيرها هما الجفنان. فكّـر وسترى جفنيك يقتربان أحدهما من الآخر ليضيّقا فسحة العين وليردّا الرؤية إلى داخل.

لتصبك الدهشة وسترى أن جفنيك يتباعدان فتتسع العين، احزن واشتهِ وابكِ واضحك وسترى في كل مرة أن ما يمنح عينيك هذا التعبير أو ذاك هما جفناها.

أما العينان فليستا أكثر من كرتين تتـلاعب بهما الجفـون. ووقف أمام المرآة وراقب واكتشف أن ما قالته صحيح، واشتهى لو يمرّر هذه المعلومات لمدرّسي التعبير والپانتومين في أكاديميات الفنون.

وعرف أن عليه أن يحب جفون حبيبته أكثر من عينيها.

قال لها مرة: تعرّي، واتخّذي في صدر القاعة الجلسة التي تروق لك، أريد أن أرسمك.

قالت له: ما أسوأ ما اقترحت. وأنا التي كنت أحسب أنك تعرف تفاصيل جسدي أكثر مني، وكنت اعتقد أن في وسعك أن ترسمني من الذاكرة!.

وأُسقط في يديه. ورأى نفسه يقول دون تفكير. أستطيع ان ارسم روحك من الذاكرة أما جسدك فإنه يحتاج دائما إلى تدقيق اكثر.

قالت له: استيهام من استيهاماتك. أما روحي فهي جسدي، وحين تبطل روحي أن تكون جسدي أبطل ان أكون أنا.

والحقّ أنه اختار ان تكون رفيقته في عرض محتويات متحفه، على علمه بأنها ستتعبه في رحيله هذا، لسببين وجيهين: أولهما أنها على الرغم من حدّيتها ومن نزواتها ومن طغيانها وتدخّلها الدائم في شؤونه ومن وقاحتها أحيانا، إلا أنها مع ذلك أنيقة، وهو ما أحبَّ شيئاً في حياته مثل الأناقة، ومـا كره شيئـاً في حياتـه مثل من يخرجونه عن طوره بشكل أو بآخر فلا يعود أنيقا. لأن حكمة ما سمعها في مكانٍ ما علمته أن المرء مخطئٌ إذا ما كان أنيقـاً مع العقارب ولطيفاً مع الذئاب، وأن مقـابل الحجـر حجر ونصف، ولطالما قرّر أن يعمل بحكمة المسيح: من ضربك على خدك الأيمن، لكنه باء بنتائج لاتسرّ صديقاً.

أُما السبب الآخر الذي من أجله اختارها رفيقة رحلته في حجرات متحفه هو انّ لها ذاكرة عجيبة، فهي لاتخجل أمام الناس من لفت نظره إلى خطأ وقع فيه، أو تذكيره بأمر نسيه أو تنبيهه إلى استيهام قد يجرّه إلى أكذوبة.

وعلى هذا، وعندما راح يشرح لطبيبة نفسية سويسـرية صادفها في عدن أنه ترجم رامبو إلى العربية إعجـابا بعبقـريته الشعرية تدخلت وهمست في أذنه:

ـ لماذا تكذب؟ قل لها الحقيقة...

واحس بالدم يصعد إلى رأسه، وبعينيه تحـدقان إليهـا وكأنـه سيبتلعها...

ـ الحقيقة؟ وأية حقيقة يا بنت الـ...

ـ أنت دائما هكذا.. انفعالي... الا تذكر أن هناك سببا آخر مائة مرةٍ حدثتني عنه. ألم تقل إنه أزعجك وتحداك طيلة أيام الدراسة وكنت تحفظ قصائـده حتى إذا جئت تسمعها أمـام المدرسـين انزلقت من بين أصابع ذاكرتك، وتركتك بارد الوجه والدم تلوك صفراً على صفر وأنك ترجمته لتنتقم منه، لتثبت أنك اخيراً قدرت عليه؟ سيطرت عليه، حبسته في قمقمك؟.

ونظر إليها بعينين شاكرتين.. وأكثر من هذا تذكر أن من بـين أسباب تـرجمته رامبـو سبباً ثـالثاً غـير الإعجاب، وغـير التحدي... أن الصديق عبد الوهاب البيـاتي، الشاعـر، اقترح عليه، في أوائل السبعينات أن يقتحم هذا المعمعان ففعل بعد تردد طويل لعلمه بما كان يعنيه البدء بهذه المهمة من مشقـات ومن مخاطر، ومن زمن.

هي أذن صراطه.. وهي إذن ذاكرته كلما خانته هذه...

تبادره فجأة: من زمان لم تهتف إلى علي جـواد الطاهر، الدكتور، من زمان لم تلقه ، من زمان لم تسأل عن أحواله. أنت عقوق، اذهب إلى عبد الأمير معله، قل له، لماذا لايقيم اتحاد الادباء حفلة تكريم لعلي جواد الطاهر، كائنة ما كانت المناسبة: صدور كتاب، بلوغ الدكتور سنة معينة من عمره، جلعه الله مديدا مديداً، ونفع به، من يرفعون خبر كان، اذهب...

ويشعر استطراداً، ويشعر بالتداعي، ويشعر بالرادارات التي تسجلها حساسيته أنه مقصر مقصر، مذنب مذنب، عقوق عقوق.

هكذا هي..

وديك الجن يتمنى ذبحها لكنه يدرك دائما أنه عاجز عن ذبحها فيذبح لها نومه.

* * *

قالت له: حدقتَ طويلا إلى هذه الطبيبة النفسانية السويسرية، وحدثتها عشر مرات وزوجها غائب، لماذا أنت مجرم بهذا الشكل؟.

قال لها: يا بنت الحلال... اعقلي... نحن في عدن في هذا الفندق الملحق بالفندق. ونحن هنا بدعوة من وزارة الثقافة لمناسبة مرور مائة عام على وجود رامبو في عدن... ومصادفة وجدت هذه الطبيبة وزوجها، وشخصين آخرين، في هذا الفندق. ايجب أن تبني دائماً عماراتك بأحجار سوء الظن؟.

* * *

ـ ماذا تفعلون؟.

ـ نحن هنا لنعيد إلى الحياة رامبو.

وخفق قلب ديك الجن:

ـ ماذا؟

ـ نحن هنا نصور فيلماً عن الأمكنة التي عاش فيها رامبو. كان ديك الجن يزداد تعجبا لدى كل جواب عن كل سؤال. وخرج من الجلسة الأولى مع هؤلاء السويسريين الأربعة في مطعم الفندق بمعلومات كثيرة.

أما الأمكنة التي عاش فيها رامبو فكان يشك في أن يستطيعوا العثور عليها. فقد مرّ عليها أكثر من مائة عام.

قال لزوج الطبيبة وهو مخرج الفيلم:

ـ من يموّل الفيلم عدن أم انت أم منتج ما؟.

قال:

ـ ليس في الوسع اعطاؤك معلومات.

وقام ديك الجن وهو يلعن هذه العقلية.

في المساء وقد ذهب المخرج مع زميليه إلى المدينة عدن وجد نفسه وجها لوجه مع زوجة المخرج، الطبيبة، في وقفة على شاطئ المحيط العربي:

ـ مساء الخير.

ـ أربعون «مساء الخير»!

ـ لم افهم ما تقول.

ـ فكرّي شرقيا وستفهمين فوراً.

وسمع حبيبته تخزه ببسمة لعينة:

ـ قلت لك إنك لاتتوب. مستحيل.

* قال لها: اثذا سايرت هذه الطبيبة النفسانية، هنا، في بلاد العرب، وكنت لبقا معها، فمنحتها بدل «مساء الخير» واحدة اربعين «مساء الخير» عددتني مذنبا لاأتوب. أنت ظالمة. ألا ترين أنها وحيدة مستوحشة. غريبة في بلاد سندباد.

ـ لاتتجاهل. أنت تعرف أكثر مني لماذا تدهن لسانك بعسل أحيانا عندما تتحدث إلى بعض النساء.

ـ اتقي الله يا مولعة بالظواهر. كوني امرأة، لكن كوني أكبر من الغيرة الاعتباطية.

ـ لو ذو براءة قال هذا!.

قال للطبيبة التي كانت تحدق إلى الماء وإلى أضواء السفن الراسية:

ـ أين وصلتم في التصوير؟ هل اكتشفتم شيئاً من المعالم التي عاش فيها رامبو من مائة عام؟.

ـ أود أولًا أن اعتذر عن تكتم زوجي. فهو يظنك مهتماً بالسينما وفيلمه عن رامبو من صنع جهده هو الذي كتب السيناريو وهو الذي بحث عن التمويل وهو الذي يهّيْ للفلم من ثلاث سنوات ولهذا يخاف تسريب شئ عن عمله.

أما ثانيا فأنا مسرورة لأن فنياً انضم إلى الفريق. واستطعنا بمعونته أن نعثر على معالم عديدة تحمل هنا في عدن اسم رامبو: جزيرة رامبو، مسبح رامبو، دكان رامبو، وبيت رامبو.

ونظر في اتجاهها على الرغم من الظلام. كانت فيه دهشة غريبة وهتف:

ـ معقول؟ أبهذه السرعة؟.

ـ محض مصادفة. ذهبَ بنا العدني لناكل وقعة من سمك مَشو كان الأطفال يسبحون في مياه البحر، ويخرجون الى الشاطئ، حيث كنا جلوساً على مقعد أمام رجل عجوز يشوي لنا السمك. قال طفل لطفل براهنه: نتسابق حتى جزيرة رامبو. والتقطها دليلنا. ولم نضع الفرصة. دلّنا الأطفال على جزيرة رامبو، ومسبحه، ودلنا عجوز في المائة من عمره، على دكان رامبو وبيته.

ـ هذا عظيم!

ـ ولذا قررنا بدء التصوير غدا.

ـ عظيم.

ـ أنا وزوجي مولعان برامبو. وقد قررت منذ الصباح أن أعطيك السيناريو فتقرأه، على أن لايعرف زوجي بذلك فهو يعدّه سرا من أسرار عمله.

ـ أشكرك لك هذه البادرة الطيبة.

ـ على أن تردّه في الصباح. أي أن تنتهي من قراءته الليلة.

ـ وهو ما تأمرين به وما سيكون. اما تعبت؟ اما نجلس قليلا؟.

و أطلت حبيبته براسها:

ـ قلت لك إنك لاتتوب. ارأيت كيف تحاول جرّ هذه الجميلة.

قال لحبيبته:

ـ عجيب! تعترفين إذن أنها جميلة..

كانت الطبيبة النفسانية تنظر إلى ساعتها وقالت:

ـ افضل الا اجنس. نعود إلى الفندق، وأسلمك السيناريو. فعندنا عمل غدا. وعلينا الوثوب مبكرين.

ـ أنت لديك عمل؟ أنت نفسانية، فما دخلك في السينما؟.

ـ انا أساعد زوجي.

ـ لم تقولي من موّل الفيلم؟.

ـ المخرجون الشباب في سويسرا. عندما يصممون على تنفيذ فكرة فيلم ويعدون السيناريو. يرسلونه إلى عدة دور مالية، يعرضون فيها فكرتهم، ويحدّدون فيها كلفة الفلم الذي ينوون إخراجه. وغلب ما يجدون شخصا يموّل لهم فلمهم. وفيلم زوجي عن رامبو، تموّله مؤسسة يديرها رجل ذوّاقة. وضع باسم زوجي حوالي ٢٠٠ ألف فرنك سويسري في المصرف، ينفق منها حالياً على العمل.

ـ وهل تكفي؟.

ـ في الأفلام شبه الوثائقية، الكلفة قليلة.

ـ وهل يدفع لك عن مساعدته؟

ـ نعم. فأنا مع الفريق.

ـ وعيادتك؟.

ـ أنا الآن في عطلتي الصيفية.

وبلغا الفندق وصعدا الدرج، لامصعد هنا، فهو منذ أحد عشر عاماً لايعمل.

وافترقا هو إلى غرفته وهي إلى حيث تقيم مع زوجها في غرفة لصقها. وقرع الباب بعد هنيهة. وفتحه:

ـ من حسن الحظ أنه لم يعد بعد. هاك السيناريو. وكما اتفقنا تعيده في الصباح.

ـ انتظري لحظة.

ودخل الغرفة وعاد بنسخة من الطبعة الأولى الفخمة من ترجمته رامبو.

ـ تفضلي. هذا رامبو بالعربية، ترجمته في أهم أعماله. قولي لزوجك: جارنا ـ في الفندق ـ ليس سينمائياً. إنه ـ على ما يقال شاعر ـ وهو مترجم رامبو إلى العربية.

وخطفت منه الكتاب وهتفت:

ـ غير معقول.

وخطفت نصف روحه وهي تنفتل غزالة إلى جناحها. واحتضن سيناريو فيلم رامبو، الذي صادره حتى ساعة متأخرة من الليل، كان إبّان ذلك هو والمحيط العربي، وعلى خطوات حسناء سويسرية، ومخرج مجنون، تراودهم مع نسيم عدن الدافئ أشباح ذلك الولد المجنون الذي كان ذا تحننات غريبة وذا جبهة مزروعة بالتهيّجات الحمر.



الكاتبة الفرنسية : مرجريت يورسنار

الخصب يكمن في العالم الخفي

حوار : ماتيوجالي
ترجمة: محمود قاسم • القاهرة

في شهر يوليو عام ١٩٨٢ نزلت امرأة تقارب الثمانين من العمر من سفينتها التي تبحر بها.. ونزلت الى المدينة لبضع ساعات..كان اول مافكرت في زيارته هو المتحف الروماني اليوناني بالمدينة..وبعض الاثار الاخرى.. وبعد ساعات عادت الى السفينة مرة اخرى.

المرأة هي مرجريت يورسنار..
والمدينة هي الاسكندرية ..

ليس غريبا على امرأة مثل مرجريت يورسنار ان تفعل هذا بعيداً عن اضواء الصحافة او لقاءات المسؤولين..فالبحث الدائب يتطلب بشرا من طراز هذه السيدة وان تجاوزت الثمانين .خاصة انه قبل هذه الزيارة ببضعة اشهر تركزت الانظار من جميع انحاء العالم الى مبنى الاكاديمية الفرنسية حين اعلنت عن قبولها كعضو جديد..كانت بذلك اول امرأة تدخل الاكاديمية التي ناهز عمرها ثلاثة قرون ونصف.

قد يكون من الغريب ان تنضم امرأة تحمل الجنسية الامريكية الى الاكاديمية الفرنسية..لكن هذه الغرابة سرعان ماتزول حين نعرف انها كتبت كل رواياتها باللغة الفرنسية.

في نفس العام اصدر الناقد الفرنسي المعروف ماتيوجالي - الذي مات في يوليو ١٩٨٦ ـ كتابا تحت عنوان «العيون المفتوحة» عبارة عن حوار طويل مع السيدة مرجريت يورسنار اقتطفنا منه هذا الحوارالرائع الذي اجراه معها..

الغريب انه في نهاية هذا الحوار تعد الكاتبة ناقدها ماتيوجالي وهو في الخمسين..ان تهديه كتابها القادم .ويرحل ماتيو غير منتظر صدور كتاب جديد للكاتبة التي قل ابداعها في الاعوام الثلاثة الاخيرة عن ذي قبل.

■ **مرجريت يورسنار..هناك عامل اساس في طفولتك..انها طفولة دون ام..فقد ماتت امك وهي تهبك الحياة هل اثقل عليك هذا الغياب؟**

- ليس كثيرا..لم يروني قط صورة لامي اثناء سنوات طفولتي . ولم أرها ابدا قبل ان ابلغ الخامسة والثلاثين. رأيت مقبرتها لاول مرة وانا في الخامسة والخمسين. يجب ان اقول ان ابي كان محاطا دوما بالنساء. وكان لديه مايكفيه من الاشخاص الذين علموني التطريز على الطريقة الانجليزية وقدموا لي الحلوى.

انت تعرف انني ولدت في مدينة بروكسل ببلجيكا في الثامن من يونيه عام ١٩٠٣ لاب ينحدر من اكبر 'سر الفلاندر بفرنسا.

■ **اذن فقد عشت سنوات طفولتك شبه وحيدة..او فلنقل يتيمة؟**

- الى حدما..احيانا وحيدة..واحيانا محاطة بالكثير من الاطفال والاشخاص الذين يدعوهم ابي.. الوحدة للحظة..لكن هناك اختلاف عميق لدى الاطفال .. ومن الصعب وصف هذه المشاعر وانا لااعرف كيف يصيب الناس الارتباك من الشعور بهذا الاختلاف .لكنني تاثرت وانا ارقب الاطفال واراهم يعيشون في عالم يخصهم..بينما احس انني اعيش في عالمي ..اعتقد ان اغلب الكتب ـ وخاصة الكتب النفسية الجادة التي تتناول موضوع الطفولة - تخدع الكثيرين. انها ترى الطفل من وجهة

نظر الكبار..فهؤلاء الكبار يجتهدون كي يتخيلوا انفسهم اطفالا. عليهم ان يكونوا نظاميين قريبين من شروطنا..واعتقد ان الطفل يتجه بسرعة نحو الحياة..من خلال مفاجاءاتـه الصغيرة التي يرى بها الاشياء للمرة الاولى.. ربما اكثر من الكبار الذين يحوطونه..طالما انه اقل ثقة. وطالما قيل له ان شخصا يشبهه - ابوه - يسمى «بابا» وان الاخرى امه. وان الثالث هو الخادمة او الطاهية او الساعي. وهكذا نجد ان الكبار هم الذين يتمتعون بالاهمية. والذين ليسوا بالضرورة مرتبطين به.. هناك حياة خاصة قد لايلمسها هؤلاء الاشخاص . وهذه الامور لايود احد ان يلمسها فالكبار يريدون ان يكره الاطفال آباءهم او يعبدونهم.

■ اذن ..فمن هم هؤلاء الكبار الذين علقوا بذاكرتك كطفلة؟

- هناك الكثير..من الصعب ان نعدهم ..على كل حال ..كنت اعيش في منزل مليء - مثل المنازل القديمة - بالناس: هناك جدتي. وابناء عمومتي..وهناك خدم البيت..وشخصية المنزل نفسه الذي ينتمي الى عالم لم يكن فيه كهرباء او ادوات حديثة..كل هؤلاء الناس كانوا موجودين هنا او هناك.

■ يبدو انك تكنين مشاعر صغيرة لجدتك؟

- مشاعر صغيرة ؟ اجل. لاسباب ذكرتها في كتاب «ارشيف الشمال» كانت جدتي نموذجا للبرجوازية المالكة. وكنا نسمعها تردد دائما: «انتبهي الى مقعدك » او « لاتمشي فوق البساط» . ولم اكن ابالي دائمابهذه العبارات. بل اكتفي بالنظراليها.. وكنت اعرف ان هذا شئ غريب ورائع للغاية.

■ الكاتبة مرجريت يورسنار..الم تعرفي قط سن التمرد على الاسرة؟

- لا..لانها لم تكن تعنيني كثيرا..فان اسرتي - عدا ابي - لم يكن لها اهتمام كبير. اما بقية افراد الاسرة فكانوا اقل ارتباطا بي. كان اغلبهم يهتم باشياء عديدة..مثل عمي الساحر اوكتاف..كان شخصا رائعا جديراً بالاحترام والتقدير الذى اكنه له..وكذلك عمتي ..ومع هذا فلم اكن اراهما كثيرا.

■ مرجريت يورسنار..عشت في القرن التاسع عشر حياة فتاة نموذجية مميزة؟

- اجل..كما ارادوا..فلم اشعر مثلا بمشاعر تلميذة تذهب الى المدرسة..لانني لم اذهب اليها.. كنت فتاة نموذجية حرة..اود ان اقول انني كنت اكره كتب الاطفال التي تكتبها الكونتس دي سيجير وتنشرها في المكتبة الوردية ..كانت تصيبني بالتعب عندما ارى نسخا منها وكان الاطفال يضايقونني وهم يقرؤونها ويتصورونها اشياء واقعية.

■ اذن. فان حياتك تختلف؟

- طبعا..لانه كانت هناك مشاعر طالبات المدرسة عند الكونتس دي سيجير.. كانت هناك مشاعر الالفة العائلية ..وهناك ابناء العمومة. الاخوة والاخوات. من كان هؤلاء الناس؟ كان لي ابناء عمومة..لكنهم لم يكونوا بالنسبة لي مثل ابناء عمومة ابن الجنايني بالنسبة له لا..لم تسكن مشاعر المدرسة عالمي..عندما كنت اتكلم هذا الصباح عن رجل يجمع ملابسه كي يرسلها الى المصبغة..فانني كنت اتحدث بنفس الطريقة وكأنني كنت اتحدث مع ونستون تشرشل..ببساطة لان كلا الامرين لم يحدثا لي. يتعلق الامر ببساطة باتصال مع البشر..فهناك بعضهم اكثر روعة من الآخرين ليس لاسباب مدرسية او لاسباب ثقافية.

■ الكاتبة مرجريت يورسنار ..بالنسبة للفكرة التي ذكرتها عن ابيك في «ارشيف الشمال» يبدو انه رجل يحمل صفات قام بتوريثها لك.

- كان ابي شخصا صعب التحديد لابناء جيلنا..انه عالم ينتمي قليلا الى الماضي..وقد يبدو عبثياً..وقد جعلني **افكر** فيه وانا ابتدع شخصية هنري مكسمليان في «العمل في الظلام »رجل مغامر او لنقل احد المغامرين الكبار..اديب ..واضح..رافض دوما..فخور بنفسه..يُوقف كل تدخل في حريته .. وكل ما يمكن ان ياتيه من الخارج..نموذج نادر في ايامنا ..يجهل الخطط المسبقة..جعلني افكر في الشاعر ارثر رامبو، رامبو الحقيقي..وليس رجل الاساطير والمونتاج الادبي.. ابي يشبهه كثيرا.

انه شخص يعيش حسب رغباته ونزواته العابرة.. سلوك رجال زمان..هو رجل بالغ الحرية..ربما اكثر من عرفت من الرجال تحررا.. يفعل مايؤمن به..مايؤمن به يجب ان يفعله..عندما كنت في الخامسة عشرة..اذا حدث مكروه فلايهم ..يقوم بتحديد المشكلة كانه في الخدمة العسكرية ..كان يقول لي دوما : لايهم ..كلنا سوف نذهب....لكنا لسنا هنا..سنذهب غدا حتماً..كانه بذلك يرد عن فلسفة حياته ..كان يحوي بداخله مزيجاً من الاختلافات والاخلاقيات الحميدة..واعتقد انه نال مايكفيه في زيجاته الثلاث.

■ كيف صورت اباك في رواية «العمل في الظلام»؟

- ابي هو زينون في رواية «العمل في الظلام» رغم ان زينون عاش في القرن السادس عشر..الا انه ابي..يرحل زينون من قريته بعد ان تلقى تعليمه في مدرسة اللاهوت..يعيش في مدينة سان جاك مع عمه هنري جاست بعد ان لم يحتمل الحياة مع زوج امه التي هجرها عشيقها.

وفي حياته الجديدة يجد نفسه قريبا من عالم اكثر حلاوة واكثر حرية من عاله..حيث رائحة وحرارة البشر..ولد زينون عام

١٥١٠..كتبت عنه كتب التاريخ لانه نادى بحرية الفكر وقدم اسلوب بحث يناسب عصره.. عمل زينون طبيباً للفقراء فضلاً عن عمله كطبيب للبلاط..ثم عمل كباحث قانوني ..هو رجل اقرب الى ابي.. كنت ارى ظله يتحرك على الحائط وانا اكتب هذه الرواية عام ١٩٣١.

■ **كيف كان ابوك معك ياسيدة يورسنار؟**

- كان رائعا..كان ابا..رجل يكبرني سنا..لااقول رجل عجوز..فلم يكن عندي احساس بمدى الاختلاف في السن..رجل يمكن التنزه معه..لعدة ساعات والحديث معه في الفلسفة اليونانية والفكر الحديث واشياء من هذا القبيل..يكلمني عن ذكرياته..وقد اعطاني هذا كل الذكريات حول جيلين قبل جيلي..رجل كنت ازور معه الكنائس والحدائق..واتعلم منه الكثير عن الحيوان: الجياد والكلاب..رغم انه قد يبدو في بعض الاحيان عجوزاً مشاكسا..في آخر حياته كان يجلس على قارعة الطريق ومعه سكين يقطع بها شطيرة ليأكلها.

■ **الم تشعري انه اب اقل خصوصية؟**

- لم اطرح هذا السؤال لانني لم أصل ابداً الى الاجابة..كان هكذا ..مثل كل الرجال.

■ **الكاتبة الفرنسية مرجريت يوسنار..في اي وقت احسست انك معاصرة لابيك؟**

- في سن مبكرة ..ربما بدءا من سن الثالثة عشرة..شعرت انني اضاهيه ..لم اكن احب فارق السن..لم اكن اصدق انني اتحدث الى طفل في السادسة او رجل في الستين..ولم اكن اشعر بأي سن.. ومن وقت لآخر ..كنت اؤمن انني اقول ماعندي. وانا في العشرين كانت لدي مشاعر لم يكن يمكن ان تنضج الا لامرأة في الأربعين.

■ **الكاتبة مرجريت يورسنار..هل كانت المساواة بين مرجريت يورسنار وابيها امتيازاً لها؟**

- امتيازا..بالطبع ..هل تعرف ماذا حدث لي في هذا السن ..لقد فهمت اشياء اكثر ..واصبحت اوسع رؤية واتصالا بالمجتمع الفكري..جعلني هذا افهم الاشياء دون ان اطرح الاسئلة..كان يجب ان نعرف ما يجب معرفته..نفحص كتاباً علينا قراءته معا..لايهم ماذا يكون . مسرحية لابسن مثلا ..وان نضع كل كاتب عند درجته المحددة له.. لم يكن ابي يسألني قط «لماذا» او يقول: «يجب عليك» ومثل تلك العبارات..كانت رغبته تتلخص في ان يذهب الى الماضي..وكانت هناك عدة وسائل للذهاب الى الماضي..اما ان يقرأ او يتحدث حول الماضي..كي نرى التضادات بينها وبين الحاضر.

■ **هل استمر هذا حتى آخر حياته..اقصد هل بقيت بجانبه حتى لحظة وفاته..؟**

- طبعا..حتى اللحظة الاخيرة..كنت اعتني به..حدث ان تركته وانا في الرابعة والعشرين من عمري..انشغلت عنه بمسائل شخصية..تركته مدة اطول مما ينبغي..لان الانسان في سن الرابعة والعشرين كثيرا مايتعرض لاحداث تغيره..لكن في النهاية كنت معه..رأيته يحتضر ..وقد اتاح لي هذا درسا سريعا عن حياة جميلة..ناجحة . عندما يبدو هذا - من الخارج - اشبه بحياة مجَنونة ..وناقصة..فانني اشعر بهذا الحياة على الفور.. مات وانا في الرابعة والعشرين والنصف من العمر ...في طريقي ان استكمل ربع قرن من العمر ..كنت بالغة بما فيه الكفاية ..احس ابي بذلك ..واحس ان حياته مليئة باشياء كثيرة.

■ **هل تتذكرين ياسيدة مارجريت ذكرياتك حول لحظات الاتصال العاطفي بينك وبين ابيك؟**

- هذا صعب للغاية..لان اتصالاتنا كانت متكررة ..لا..لاارى نفسي في لحظة بعينها..ارى مشاهد تبدو لي صورته فيها مؤثرة للغاية..اراها في روما ..او اراها في انحاء ايطاليا..في ركن احتفظ فيه بذكرى حلوة اتذكر بعض الانفعالات..لم ير مدينة فلورنسا قط..بينما سافرت اليها مصادفة وانا في الثامنة والعشرين..رأيته امام تمثال رخامي لمايكل انجلو يقول لي: مايهزني في رجل العصور الوسطى هو انني لم تُتح لي الفرصة قط ان اوجد ..لكن هذا الرخام موجود قبلي ..وسيكون بعدي.

■ **هل تشعرين انك اتيت له بشئ ما؟**

- اجل ..بالكثير ..يمكن ان اقول انه كثيرا ماقضى وقتا دون ان يقرأ شيئا ..او ان يرى شيئا..كان سعيدا ان يتنزه في الغابة يتطلع الى الاشجار..واعتقد ان ذويه قد زرعوا فيه هذا النوع من الحماس الفكري المراهق.

■ **الكاتبة الفرنسية مارجريت يورسنار..هل كان ابوك هو الذي قرر الا تذهبي الى المدرسة؟**

- انه قرار سلبي.. ولكنه طبيعي بالنسبة لنا..فقد كان الاطفال يتلقون تعليمهم في المنازل..في ذلك العصر..وكان هذا شيئا مألوفاً. ولم يكن نادر الحدوث..وقد نلت بالتأكيد الدروس الرسمية في المنزل. رغم انه لم يكن يعتد بها كثيرا..اود ان اقول انه لم يكن يعتد بها قط..تعلمت الحساب وتاريخ فرنسا..لكن اشعر انني علمت نفسي الكثير. فالحساب لم يكن مجهودي وكنت احل المسائل بغباء: ماذا يحدث عندما تملأ سلة الى ثلاثة ارباعها بالتفاح؟ لاارى فيها شئ يلفت النظر..ولا ارى لماذا ينظمون السلال بهذه

الطريقة كي يؤلفوا مسائل من الصعب حلها.

■ **هل كنت تقرابن كثيرا؟**

- آه..كثيرا ..في تلك الاونة ..كان هناك الكثير من كتب الجيب ولازلت امتلك كتبا احتفظت بها من سن الثامنة..مثل كتاب «الطيور» لارسطوفانيس..كنت اشتريها من محطات المترو واقرأها بشغف شديد.

■ **كم كان عمرك؟**

- الثامنة..او التاسعة..لم اكن افهم الحبكة النثرية..لكن لم يكن هذا مهما ..فقد وجدتها شيئا جميلا..يبدو ابطال الروايات طبيعيين شخصيات كبيرة جذابة ..مثل شخصية «فيدرا»

■ **هل قرات «فيدرا» لراسين في الثامنة؟**

- اجل ..كنت اجدها جميلة..الآن اجد نينوى وجيبوليت رائعتين..

■ **وابوك ..هل كان يترك لك حرية الاختيار فيم تقرابن؟ الم يتدخل في قرآءاتك؟**

- كان احيانا يقرأ لي كتابا لشاتوبريان..او كتابا من طراز (كنوزالخجل) ويترك لي التذوق كما اشاء. شعرت من جديد ان هذا رائع. كان هناك نوع من الطفولة بداخله اخلاقيات مترلنك التي تبدو لي الآن واضحة.

في بعض الاحيان كان يقرأ لي مارك اوروبل..لكن حدثت ظروف طارئة، ففي شهر اغسطس ١٩١٤ كنا قد وصلنا الى انجلترا هاربين من شمال فرنسا خوفا من الغزو.وقد قرر ان يعلمني الترجمة الانجليزية من كتاب «المحاولات» لمارك اورويل..لم يكن مدرسا حقيقيا..تخيل تاثير مارك **اورويل** على طفلة في الحادية **عشرة**...لاتفهم كلمة في هذه اللغة..في الدرسين الاولين تلعثمت كثيرا ..فرمى بكتاب مارك اورويل من النافذة.

■ **ماذا قرات ياسيدة مرجريت يورسنار من روايات فرنسية؟**

- فرنسية؟ في هذا السن؟ سن المراهقة الصغيرة تقريبا لاشئ .لكن فيما بعد عندما بلغت الخامسة عشرة..حين بدأت القراءة بكثافة ..قرات روايات باريز ..انه كاتب العصر ..ورغم ان احدى رواياته لم ترق لي ولم افهمها..الا ان باريز في روايته (التل الملهم) كان مؤثرا لانني من جديد رأيت عالما خفيا فيه الخصوبة لحظات يدفع فيها باريز نفسه..فيها الفن الحقيقي..تصويره الرائع لمنطقة اللورين ..مزخرفة بروعة ..وخاصة في حديثه عن وحدة وكهولة ليوبولد الساحر.

■ **هل تعتقدين ان اسلوب باريز كان له تاثير عليك؟**

- من الصعب قول هذا.. بالطبع ليس في نفس المرحلة التي كتبت فيها روايتي «اليكسيس او ملامح الحرب غير المجدية» ..لكن فيما بعد كان لدي حلقتان او ثلاث من الاساليب المتباينة التي اجيد كتابتها..في اول الامر جرت عدة محاولات في النثر الفرنسي ..في نفس الزمن الذي كتبت فية رواية «اليكسيس» فعندما بلغت الخامسة والعشرين كنت اود ان اضع قدمي في عالم الادب المعاصر..وان احبس نفسي في اطار فني ادبي. اكثر احتواءا..من ناحية اخرى..ان اتبع مدرسة مميزة..لها رد فعل ..وتخلصت من اليكسيس الى عصر روايتي «النيران» ثم «هبة الحلم» حيث تجد الاسلوب المزخرف الذي تسلط عليه باريز..ليس علي وحدي بل وعلى الآخرين. وفيما بعد امنت انني من الاجدر ان اعاود الرحيل..ابتداء من كتابي مذكرات اوريان.

■ **نشرت وروايتك اليكسيس او ملامح الحرب غير المجدية عام ١٩٢٩ هل يمكن للسيدة مرجريت يورسنار ان تحدثنا عن تجربتها الروائية الاولى؟**

- ولم لا ..اعتقد ان في اليكسيس نوعا من رد الفعل البالغ القوة ضد منظور التكرار الفرنسي للحب..كما اشعر انني استمر في الاحساس بهذه القوة ..فللفرنسيين اسلوبهم في الحب.. يخلقون اسلوبا خاصا..شكلا مميزا للحب.. وبعد ذلك يصدقونه ..ويضطرون ان يعيشوا بابعاده.. بينما هم - من ناحية آخرى - يعيشون في جانب آخر ..فعليهم ان ينظروا للادب على انه وسيلة للحب وهذا لايحدث الا في فرنسا حسبما اعتقد.

نظرية اليكسيس هي عدم الخلط بين المشاعر ..يجب ان نعرف ماذا ننتظر من الحب..هل ننتظر منه عبادة شخص آخر وتقديسه ام مشاعر متكافئة بين الطرفين.

■ **وبعد (اليكسيس) جاء كتابك «هبة الحلم» عام ١٩٣٤ ثم «الموت متعدد الصور» في نفس العام و «الضربة القاضية» عام ١٩٣٩.**

- انتظر قليلا..لقد نشرت اول كتبي عام ١٩٢١ تحت عنوان «حديقة الاسماك» وفي العام التالي نشرت «الالهة لاتموت» ولانها ليست روايات فقد حاول البعض اسقاطها من حسابي ..ثم جاءت رواية (الضربة القاضية) وبقية الاعمال التي ذكرتها.

■ **الكاتبة مرجريت يورسنار هي (صوفي) بطلة «الضربة القاضية».**

- لست صوفي..ولكن كل النساء تتمنى ان تكون صوفي..امراة تبدو من الخارج رقيقة ..حالمة..تملؤها الرومانسية والخضوع..تحب رجلا يقوم باذلالها حتى النخاع..تتعلق به.. تقف حانية خارج باب غرفته..لكن ليست هذه صوفي الحقيقية ..انها امرأة شجاعة ..ثورية ورغم ان ابناء القرية ينتبذون صوفي لهذه العلاقة الا ان الدهشة تصيبهم عندما يعرفون ان المراة قائدة في خلية المقاومة السرية وانها تسرب لرجال المقاومة اخبار جنود الاحتلال ..وعندما يكتشف امرها تقف شامخة البست

صوفي اذن نموذجا لكل امراة مناضلة شريفة.

■ **تكررت صوفي في شخصية مارسيل في روايتك «هبة الحلم» المنشورة عام ١٩٣٤.**

ـ بل صوفي هي تكرار من مارسيل ..لان صوفي جاءت بعد مارسيل هذه المرأة هي محاربة فوضوية تحارب وتقاوم..ولديها القدرة على التصرف عندما يجبن الآخرون.. وهي ايضا تحب وتعشق لكنها لاتنسى واجبها..وهناك ايضا بلوتين في «مذكرات اوريان» فهي امراة ذات تجارب عديدة في اعمال المقاومة الشعبية..كما ان لها باعاً طويلاً في الاسفار. لكن حياتها تخصها وحدها ..وانت ترى انني اعطي لبطلاتي الكثير من صفاتها ..وكم سخرت من بعض النساء المعروفات في الادب العالمي ..فـ «آنا كارنينا» لم نعرفها كانثى الا من خلال وجهة نظر تولستوي..وفلوبير اراد ان يفضح مجتمعه من خلال (بوفاري) التي تعبر عن وضعية المرأة في منتصف القرن التاسع عشر في فرنسا..بينما نسائي يختلفن عن هؤلاء النسوة.

■ **هل قرأت كل ادب القرن التاسع عشر..لتحكي عن نسائه؟**

ـ قرأت هذا الادب وعشته..بل رددته في وجداني كالموسيقى ..قرأت ابسن مع ابي وانا في السابعة عشرة..كان ابي يريد ان يعلمني كيف اقرأ بصوت عال. تصور نوعا من النوتة الموسيقية كي يعلم الاماكن التي يتوقف عندها . او المواقع التي على الصوت فيها ان يرتفع او ينخفض. علمني ابسن الكثير من الاشياء التي اثرت في ....الاستقلال التام عن الرجل مثلما حدث في مسرحية «عدو الشعب» حيث يلاحظ البطل ان المدينة قد اصابهاالتلوث..هؤلاء الكتاب الذين ينتمون الى القرن التاسع عشر كانوا من طراز خاص: ابسن، نيتشه، تولستوي..كنت اقرأهم مع ابي.

لم يكن ابي يقرأ لبلزاك.. وقد دفعته ان يقرأ جزءا من الادب الفرنسي وكم دفعته ان يقرأ لهذا وذاك..فقد قرأ على يدي رواية «دير بارم» لستندال ..مثلما قرأت على يديه روايات عديدة..كنا نقرأ بصوت عال..اقرأ له وعندما اتعب يقرأ هو..فيقرأ بقوة اكثر مني.

■ **ومتى اكتشفت مارسيل بروست؟**

ـ ليس قبل موته ..في الرابعة او الخامسةوالعشرين..لم يكن ابي يتابعه ..ليس بسبب الكهولة ..فقد كنا نقرأ الكتب القديمة اولاً..وكان ابي يرى ان بروست غير مفهوم ..وكم فضل الادباء الروس الذين يحبهم كثيرا ..كما احب الكاتبة السويدية سلمى لاجيرلوف ..وظللت احبها دوما.

■ **ودوستويفسكي؟**

ـ قرأته فيما بعد..اعجبت به بنوع من وقف النفس او قل اللهاث ..فكم بدا لي رائعا..لكنني لم اقع تحت سيطرته..فلم اعاود قراءة اعماله ثانية. هناك أيضا كتاب فرنسيون مثل سان سيمون ..كان ابي يحب ادباء القرن السابع عشر..ولذا فقد قرأت كل اعمال سان سيمون ..وكنت اشعر بانني اقابل فيه التجمعات البشرية ..اما عن اسلوبه فهو اكثر روعة ..ويرجع هذا الى سماته الخاصة..ولغته الساحرة ..كم تساءلت لماذا سحرني سان سيمون كل هذا السحر؟

■ **والشعراء؟**

ـ شعراء القرن السابع عشر طبعا..شعراء عصر النهضة ..وفيكتور هيجو الذي احببته كثيرا . اعرف ان هناك لحظات تمر على الانسان يرى نفسه في الاخر. ارثر رامبو .ابوللينير..قرأتهم جميعا..في مقدمة كتابي «اليكسيس» قلت ان الكاتب الشاب يكون مشغولا بعصره دائما..وذلك بسبب المجتمع الذي يعيش فيه ..انه ينتمي عامة الى جيله..والى اجيال تسبقه..كنا نصدم بهذا عندما نتابع اشهر شعراء الرومانسية..انه ليس جيلنا ..بل جيل اسلافنا..انه جيل اكثر بعداً من ان نسترشد به.

■ **اذن فمن هم اسلاف مرجريت يورسنار؟**

ـ ربما جابرييل وانونزيو .قرأته مراراً . في تلك الاونة اكثر مما قرأت للشعراء..ربما لانني كنت اجيد اللغة الايطالية واستطيع التمييز بين الروايات التي تمشي كلها على الموضة. هناك ايضا من الشعراء الجيدين بيجي..اجانب الجانب الديني عنده..هناك ايضا كاتب عدواني مثل بول كلوديل لكنه لم يعد موجودا بالنسبة لي..هناك بودلير رغم انني لم افهمه الافيما بعد.

■ **يقال ان شعراء الجيل الذي سبقك قد اثر فيك اكثر من الروائيين لدرجة ان كتابك الاول «حديقة الاسماك» الذي لابد ان نعود اليه حتما كان نتاجا لهذه القراءات الشعرية؟**

ـ كنت في السادسة عشرة من عمري..وكان الكتاب عبارة عن قصيدة طويلة مليئة بالطموح والملل..كانت تدور حول محاكمة رجل فاضل يسمى جان لوى فوديه..قصيدة حول ايكاروس الذي حط من اعلى السماء الى الارض.

■ **هل تصورت كيف يكون شكل المستقبل في تلك المرحلة؟**

ـ لم اتخيل شيئا..لكنني احسست ساكون شيئا هاما.

■ **في كتابك «اليكسيس» هناك نقطة مهمة جدا..سترددينها دوما في كل اعمالك الاخرى..حول المصير الذي وقع به اليكسيس بين المتعة والحب.**

ـ اجل..لان ذلك سيظهر ـ فيما بعد ـ في اوريان التي ظهرت عام

١٩٥١..رغم ان اوريان انسان عادي ..انه السيد الذي يتمتع بعلاقات واسعة..وتتساقط دموعه عند اول منعطف مؤثر..يمكن ان نقول ان اوريان واليكسيس موجودان في كل الحيوات ..خاصة في الحب العاطفي.

■ لنعد مرة اخرى الى حديثك عن الحب العاطفي.

ـ الحب العاطفي يرتبط بالتربية الدينية التي تسبقنا منذ خمسة عشر قرناً ..نحن الآن لسنا على مقدرة كبيرة للاحساس بهذا الحب..ليس لدينا القدرة على الارتباط العاطفي المقدس.. فالمشاعر مقدسة لانها تنتمي الى ظاهرة كبيرة للحياة البشرية..وذلك عكس الزواج عند الهندوس. فالمشاعر هناك معقدة خاصة في عقائد الراما والسينا..ولايمكن ان نحب اونتزوج بنفس الطريقة.

■ هل الحب تعيش دوما في الادب الفرنسي؟

ـ اجل . في اساسه واعماقه..أولًا لانه حب مغرور..ويستمر هذا عبر الحركة النسوية. في هذه الايام نشرت احدى المجلات النسائية قصة شرقية تحت عنوان «الحب الأخير للامير حنفي» وعندما قرأتها قلت لبعض النساء: انها تدهشني اكثر مما تصورن في اعمالكن الادبية..فهناك توجد الشخصية النسائية المخلصة للرجل..امراة رقيقة ..خجولة..مستعدة للصدمة..وكانت الاجابة الموضوعية التي جاءتني معاكسة لراي: على المرأة الاتكون مخلصة جدا ..فماذا سيحدث لك عندما تخلصين تماما لرجل..

■ الم تعاني من كونك امراة؟

ـ ليس اقل من الناس..انا مقيدة لانني امراة..وكذلك يمكنني ان اكون مقيدة لانني رجل هذا اذا كنت رجلا..في كلا الحالين علينا الاستفادة الى اقصى حد مما منحناه..نتكلم دون توقف عن صعوبات موقف المراة ..ووضعية الرجل..ومثل هذا الاختيار يحدث بالنسبة للوطن الذي ننتمي اليه..لااعتقد ان وضع المراة غير مريح بالمرة ..فكرتي الاهمية الكبرى التي تتمتع بها..انها هي التي تدير المنزل وهي التي تحكمه من الداخل..واذا ودت ان تخرج منه.. فاعتقد انها ستفعل وقد فعلت هذا دوما؟

■ في كتبك اختفيت دائما خلف الرجال كي تقدمي رايك حول العالم..

ـ إن النساء لايعطين كل آرائهن حول العالم..ان تخلق امراة لنفسها رايها حول العالم..فان هذه المراة شئ مستثنى لايمكن ان اتخيله ..لكن هناك بعض شخصياتي النسائية تمسكت بهن..لقد مر نص (الضربة القاضية) عبر رجل اكثر تعقلاً..لقد اعطتني صوفي الكثير من المشاعران قليلات من النساء يتحملن الكثير ..ومع ذلك فان هؤلاء القليلات يستمرون في زرع الورود ..ومارسيل في «هبة الحلم» هي ايضا مناضلة.

■ اذا كانت المراة مناضلة في بعض رواياتك فان الرجل حكيم دائما..عاقل..ينطق بالماثورات ويعيش متصوفا مثلما حدث في كتابك «مذكرات اوريان» المنشور عام ١٩٥١..

ـ فعلا..ففي كتابي «مذكرات اوريان» تدور الاحداث بين روما القديمة..وآسيا الصغرى واليونان..ابان حكم الاباطرة والديمقراطية السياسية والحرية الفكرية في اليونان ثم العصور الرومانية واللاتينية ابان القرن الثاني الميلادي فالامبراطور اوريان بلغ الستين من العمر..يشعر ان الموت يدنو منه فيكتب الى صديقه مارك رسالة طويلة حول السياسة وحياته الشخصية والعامة كانسان وامبراطور ومحارب ..يقول في رسالته مثلا: «بدات هذه الرسالة كي اخبرك بالآمي المتقدمة التي غدت باسا لدى انسان لم يعد يمتلك القدرة كي ينفذ مهام الدولة..اذن عليك ان تتأمل كتابة مريض يتحدث عن ذكرياته».

اذا وصلت الى سن الاربعين فلن يبقى منك سوى اسم في قائمة كبار المواطنين ..وسوف ترى عيون المقربين اليك مليئة بالشكوى..اما منك او اليك.

وعندما بلغت سن الرابعة والاربعين رايت الصبر ينفد مني

وعندما يبدو كهلا يقول: «بدات ارى ملامح الموت.يبدو الموت كقرار شخصي انه يقيد حريتي كانسان بعد ان خدعت في الحياة.

■ قلت ان هذا الكتاب نوع من الانصاف لمحارب كبير.

ـاجل.. قلت هذا يوما في احدى المجلات النسائية..نعم ففي الفترة الزمنية التي كنت أسطر فيها هذا الكتاب.. اي بين عامي ١٩٤٧ و١٩٥١ عرفنا نوعا من الانصاف لمحاربين اشتركوا في الحرب ومايزالون على قيد الحياة.. كنا نتساءل اذا كانت الامور سوف تنتظم.. وانها لن تعود مثلما كانت عليه من قبل.. وشهدنا العالم يسير بنظام الاحلاف والقواعد غير المنطقية وقد جعلني هذا، اتخيل اوريان الذي اقسم يوما بالارض التي انشقت. ومادت من تحت اقدامه ومع هذا فانه يتكلم عن الحب قائلا: الحب بصفة عامة هو لعبتنا.. هو الشئ الوحيد الذي يخاطر بقلب الروح.. اللعبة الوحيدة التي يتخلى فيها اللاعب برغبته عن هذيان الجسد هل رأيت الى اي حد كان اوريان فليسوفا كبيرا مثلما كان محاربا

هناك جملة كتبها اوريان في رسالته يقول فيها: " احب جسدي...لانه كثيرا ماأخذ مني ولذا فانا لاأبيعه مهما كان الثمن..يحول بخاطري ان جسدي هذا الرقيق الوفي والصديق الموثوق به والذي اعرفه اكثر من روحي ليس سوى وحش داخلي

سوف ينتهي بتشتيت صاحبه يوما ما..

وهذا يؤكد الى اي حد كان اوريان فيلسوفاً..

■ ـ اذن فانت تطلبين من النساء ان يتكلمن مثلما فعل اوريان .

ـ طبعاً.. فلم اجد اكثر دهشة من رجل يصف حياة امراة مثلما فعل تولستوى في رواية (آنا كارنينا).. مثلما تتخيل المراة حياة أو قصة رجل.. ويتعلق هذا الامر بدرجة من الوعي والعاطفة تدور دوماً خلف الحواجز.. بالتأكيد فان رواية (مدام بوفـارى) هي وجهة نظر للقـرن التاسـع عشر وصورة لامـراة عجيبة نصف خيالية.. ربما لانها من ناحية آخرى برجوازية صغيرة من مدينة بونفيل مثلما وصفها بودلير.. لقد ركز بودلير على عدم المساواة الاجتماعية عند فلوبير.. وكل هذه الاختلافات جعلت (بوفارى) تتألم.. وانتهت بان تحطمت وفي النهاية ماتت معدمة.. لكن بمجرد ان تقدم فلوبير بطلب تغيير مضمون روايته فـانه يختـار رجلا طبيعيا هو فردريك مورو في روايته (التربية العاطفية)

■ مرجريت يورسنار.. امراة متعددة الثقافات.. اهتمت في فترة من حياتها بحضارة الشرق.. اهتمت بالديانـة البوذيـة وكتبت كتابـا عن الاديب الياباني يوكيوميشيما..

ـ ولدت كاثوليكية ..لكن هناك اشياء في الكاثوليكية لااحبها.. ولا اوافق عليهـا.. ولذا فلا اعـد نفسي منتمية تمـاما الى الثقـافـة الكاثوليكية.. اما مايبدو لي هاما في البوذية..فهو فلسفة مؤسس البوذية.. لحظات التفكير العظمىٰ في الانسانية.. اما كتابي عن ميشيما فهو كتاب عن روحه وعقائده..وهو ايضا كتاب نقد لبعض روايـاتـه.. لقـد انتحر ميشيمـا في نوفمبر عام ١٩٧٠ وهـو في الخامسة والأربعين من العمر بطريقة الاريكاري..ادب ميشيما هو دوافعه وسلوكه الى الانتحار.. هو موقفه الازلي الذي عبر عنه ساعة موته ولم يجئ عفويا.. مثلما نرى في رواياته (اعتـرافـات قناع)، (بحر الخصوبة)، ما الذي يدفع كاتباً كبيراً مشهوراً في العالم اجمع وفي سنوات عطائه الى الانتحار؟ لقد اراد ميشيما ان ينبه الى بعض العادات الغريبة التي تلتصق بابناء وطنه منذ قرون طويلة.. وتنبع اهمية الكاتب ايضا من بحثه الدائم عن الحقيقة كطرف للوصول الى مواجهة الشمس مهما كانت حارقة و بعيدة.. وهي نفس وجهة النظر التي اؤمن بها.. لذا انا معجبة الى اقص الحدود بيوكيوميشيما لان امثاله قلة..

■ شاركت في عطاء بلا حدود للثقـافة الفـرنسية ..تـرجمت اليها مثـلا الروايات والأشعار من مختلف الثقافات مثـل كتابـك الاخير: (التـاج والقيثارة) عن اليونانية القديمة..

ـ من فتـرة واخـرى احب ان اكتـب او اتـرجم واختـار الجديد..واذا كنت قد ترجمت يـوما مـا رواية مشهـورة لكاتب معروف مثل (مـايعرفـه مايس) لهنـرى جيمس ومثل روايـات فرجينيا ولف فان هذه القصـائد النـادرة التي ترجمتهـا عن اليونانية القديمة الى اللغة الفرنسية في كتاب «التاج والقيثارة» جديدة عـلى القارئ ليس في فـرنسا ..بـل في العالم ..فـالنص الحقيقي ليس هو ما يبعث على التشخيص ولكنه ذلك الذي يوسع المدارك ويدخل القارئ الى حيوات مختلفة.

■ كل هذه الحيوات شجعت اعضاء الاكاديمية الفرنسية ان يدعونك للانضمام اليهم..وكنت بذلك اول امراة تدخل مبنى الكوبول منذ نشاته منذ قرابة ثلاثة قرون ونصف.

ـ انت تعرف الخطاب الذي قلته وانا ارتدي وشاح الاكاديمية لاول مرة . قلت في الخطاب للسادة الاعضاء وفي حضور رئيس الجمهورية..يخامرني شعور وكانني محاطة بجماعة غير منظورة من النساء اللواتي كان ينبغي ان يتقدمنني للحظوة بهذا الشرف قبـل منـذ زمن بعيـد..حتى انى لأكـاد اتنحى جـانبـا لتمـر اشباحهن..هذا يؤكد انني لست اول سيدة جديرة في فرنسا بهذا الشرف الكبير ..بل انّ هناك صفا طويلا من النسـاء. ان المرء لايملك القول انه في المجتمع الفرنسي،العابق بالتأثيرات الانثوية كانت الاكاديمية متعصبة ضد النساء على نحوظاهر ..انها كانت منصاعة للعادة التي جرت على وضع المـراة بكل اريحيـة فوق هيكل، الا انها لم تسمح لنفسها ان تعـرض رسميا عـلى المراة كرسيا مثلا مدام دوستاري..لم تقبل الاكاديمية عضويتها قط. وكانت احدى ارقى العقول في زمانها . كما ان جـورج صـانـد استبعدت بسبب ماكانت تتمتع به من تدفق العاطفة مما جعلها امراة ذات انوثة طاغية..اما فيما يتعلق بالكاتبـة كوليت فـانها اعترضت مثلي عن القيام بالتقاليد المتبعة والدعوة الى ضخها..لذا دارت تكهنـات حول الزي الذي ستـرتديـه اول عضو انثى في الاكاديمية . وكأنني ذاهبة لعرض ازياء . وبالفعل قام ايف سان لوران ــ المصمم الشهير ــ بتصميم ثوب اسود طويل وقبعة بالاضافة الى مقطع ابيض شبيه بالقلنسوة يحيط بالعنق.

■ اسمحي لي ان اذكر مقاطع من خطاب استقبالك في الاكاديمية مثلمـا ذكرت بعضا من اجزاء خطابك.

ـ اعتقد انني سريعة النسيان..قل فربما اخطاني السماع..

■ قال ياسيدتي : «لااريد ان اخفي عليك سيدتي..انك بيننا اليوم ليس لانك امراة .وانما لانك كاتبة كبيرة فكونك امراة لايكفي لان تكـوني في عدادنا اليوم. ولكن كونك امراة يجب الا يحول دون جلوسك هنـا الى جانبنا.

انا لا اعرفك شخصيا ياسيدتي. ولكني في نفس الوقت اعرف كل شئ عنك لانني قرات كتبك ومؤلفاتك ويكفي للمرء ان يقرا مؤلفاتك القيمة كي يكتشف باعجاب انك تحتلين مكانا بارزا في عملية بناء الادب الفرنسي التي هي مهمتنا في الاكاديمية الفرنسية. ولنا ان ندافع عنها بقدر المستطاع.

ـ خطبة جميلة لكن صاحبها لايزال يستكثر على المراة ان تصبح عضوا على كل اتمنى ان اكون فاتحة لترشيح لنساء آخريات.

عن كتاب : «عيون مفتوحة، تاليف ماتيوجالي ١٩٨١

عزيز السيد جاسم «ملف خاص»

ضمن توجهها للتعريف بجهود المثقفين والكتاب العرب، تبدأ مجلة الاقلام بنشر ملفات متخصصة عن هؤلاء الكتاب والتعريف بآرائهم ومناهجهم وتستكتب زملاءهم ومجايليهم لإبداء الراي حول تلك الجهود.
في هذا العدد ملف خاص بالكاتب العراقي عزيز السيد جاسم اعده وقدمه للنشر هاتف الثلج.
وسوف تتلو هذا الملف ملفات اخرى ضمن خطة المجلة في سبيل تفحص النتاج الابداعي والفكر المنهجي لكتابنا

الاقلام

اسئلة امام: الكاتب عزيز السيد جاسم



□ عرفناه اديباً وكاتباً ومعنياً في شؤون الثقافة باصدائها وآفاقها المتسعة.
عزيز السيد جاسم، اسم متألق في سماء المعرفة والفعل الثقافي الحي..
هذا حوار نفتح عبره نافذة على آرائه ومعطياته..

المنطلق: اساس في المعرفة والابداع

اعداد: هاتف الثلج

● **كيف استطعت ان توفق بين الاجناس المعرفية المختلفة؟**

ـ ماكان ممكناً الكتابة في هذه الميادين المختلفة من المعرفة، والأدب، والفن، والدراسة الفكرية والسياسية، لولا وجود أساس مادي ومعرفي وفي الأستعدادت الذاتية المبكرة. فالكتابة ـ بحد ذاتها ـ ليست ممارسة إعتباطية، او تعسفية، كما انها ليست إلهاماً عجائبياً مفاجئاً في غير ميعاده.

الاساس المادي والمعرفي الذي أعنيه هو المنطلق، البدايات الأولى التي إتُسم بها الكاتب.

● **لننطلق من البدايات الاولى..**

ـ كنت في الصبا، يخطفني الميل الى شتى جوانب المعرفة، الأدب، والفن، والعلم، والرياضة، وربما كان ذلك بتحريض ذكاء فطري وغريزي، كانت تتميز به العائلة تقريباً.

وفي المدرسة الابتدائية، في القرية التي نشأت فيها، تبلور الاهتمام المتعدد الاتجاهات، تبلوراً مبكراً، كان يلمسه المعلمون الافاضل، والمفتشون، والزوار القادمون من المدن البعيدة ـ حينذاك ـ.

وبمرور الزمن تعمق التنوع، ففي الوقت الذي كنتُ فيه أندمج بعالم الأدب والفن، كنت أنصرف الى رصد ميولي العلمية. وقد كان لي ـ في العلم ـ تجارب مختبرية علمية، فقد أسهمنا ـ انا وثلة من الأذكياء ـ في صنع مواد طبية مثل (الأسبرو) و(الصابون الصحي) وأشياء أُخر.

في الصف الأول من الدراسة المتوسطة، وكنتُ قد سافرتُ من القرية الى مدينة (الناصرية)، تلك المدينة الرمادية التي يلفها تراب الصحراء، كانت مشحونةً بالتيارات السياسية، انتقلت الاهتمامات المتنوعة بميادين المعرفة الى مرحلة الأحساس كونها مسؤولية وواجباً وطنياً وقومياً مقدساً.

لذلك صدرت أعمال أولى لي، قصة طويلة، ذات بعد اجتماعي. وكتابات شعرية بسيطة متمردة. وكتابات فكرية، وكانت جميعاً تتسم بالعاطفية، والانفعالية التي يُبررها قوة الأنشداد الى الهدف، في بدء المراهقة. ورغم اني كنت أمارس الرسم في مرسم المدرسة، الا إنني وجدت ان الرسم كان عاملاً

ملطفاً، منظماً، يحفظ لي جمالية وصفاء الرؤية، في حين كانت السياسة تدعوني الى الكتابة بحماس المؤمن.

● هل يمكن تحديد شخصيتك الكتابية؟

ـ في الكتابة السياسية والفكرية، إنطلقت من فكرة التوفيق بين آرائي الشخصية، ومسؤولية تبليغ جمهرة القرّاء بالمضامين الجوهرية التي تنطوي عليها، وهذا يعني ـ ضمناً ـ التوفيق بين أسلوبين، على مستوىً من الرهافة الجدلية الممكنة: الأول وهو إسلوبي الذاتي في التحاور مع ذاتي، وفيه أستجلي معالم افكاري المتبلورة حول موضوع معين، ويميل هذا الأسلوب الى نوع من الكتابة الرياضية، الدقيقة، التي تترسم الأشياء والأفكار.. تعبيرياً، بصورة تطمح الى ان تكون تطابقية في هذا الأسلوب قد يرى القارئ، وهو يعتمد الوضوح، وتوسيع الأطر الأسلوبية كي تستوعب أكبر قدر من الافكار القابلة للفهم من قبل أوسع قدر من القراء.

وقد تكون الثنائية الأسلوبية ماثلة في انماط الكتابة الأخرى، القصصية، والثقافية، والأدبية، ومن ثمارها ان بعض الأفكار والتصورات والأخيلة، غير محسوبة، فتتفجر أثناء الكتابة بفعل الثنائية التي تتحمل حوارات ألوان الأفكار والآراء والتأملات، وتطلقها بأشكالها غير المدروسة، في الرواية والقصة، تحققت تجربة أسلوبية ايضاً.

● ماهي ابرز هذه الملامح الأسلوبية التي حققتها؟

ـ إن أسلوبي في الرواية والقصة هو الأسلوب المركب والبسيط، المركب من الواقعية، والرمزية، والرومانتيكية، بمقدار مايستوعب التركيب العام لوضعي الثقافي والنفسي الخاص. والبسيط، في رسم الحالات الأولى لمعطيات الذهن والنفس، وهي الحالات التي تتسم بالبساطة، والبراءة من التلويثات اللاحقة.

إن أسلوبية كتاباتي الروائية هي وحدة الأساليب المتعددة، التي تقررها الخبرة الشخصية: الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرمزية، والواقعية الاشتراكية، والواقعية النقدية، إستيعاباً واعياً، ومترسباً في الوجدان.

ويتصل النهج الأسلوبي الموحد هذا بنظراتي التركيبية الشمولية، التي تتآخى فيها المادية والروحية، العلمية والأدبية، الواقعية والخيالية، تصويراً للواقع الكوني نفسه، الواقع الذي تتآخى فيه الفصول الاربعة، ووقائع الأشياء ورموزها.

انّ الطبيعة المثقفة، تحوّل كل شئ الى افكار، وتأملات، وفي الوقت ذاته بالظواهر الى الرمز الداخلي، الى نواة النواة، حيث كل الأشياء تتحد في الروح المشترك.

الحاتب يغوص الى دقائق المعلومات، وشعيراتها، وصولاً الى بذرة الأصل، لولا ذلك لكانت الكتابة مجرد فعل ميكانيكي، والحقيقة ان الكتابة هي ممارسة خلاقة لابُدَّ ان تنطوي على الباهر، والجدية، والمثير، حتى في أوضاعها الميكانيكة ، بشرط ان تأخذ انفتاحها الصحيح، على نفسها، ثم على سواها. فالكتابة تصنع نفسها صناعة ذاتية، ذات جسم و(حدّ)، من الناحية المادية، وذات روح، متفوقة على الجسم والحدّ، من الناحية التأملية، والكتاب الموهوبون يعالجون الفعل الذّري لكتاباتهم بالمعقولات التي تأسر الإنشطار الذري للمعاني والدلالات، وتمنعه من الثورة اللامعلومة المدى.

بهذا المعنى، الكاتب الموهوب سجّان نفسه بالعبارت، والكلمات، وبالصفات المحدودة، وإن حريته الحقيقة ـ لم تحن ـ بعد، إنه يفرض على اسلوبه التحدد، والتأقلم، في حين يصرخ الأسلوب بالثورة العارمة، وبالهجرة الى أقاليم الروح، وسماوات الأفكار.

إنه يتوق الى تفجير الأسلوب، ولكنه يعمد الى إعتقال أفكاره بالأسلوب، فالأسلوب هو حريته وقيده معاً.

● وكيف انتقلت من الوجداني الى التنظيري في المعرفة؟

ـ لقد كانت تلك المرحلة ـ الطويلة ـ مرحلة تحويل كل نشاط الى نشاط هادف، فشعارات الألتزام، والدفاع عن الحقيقة، وكل الحقيقة من أجل الجماهير، والجماهير الكادحة، هي الشعارات المسيطرة.

ولم يكن ذلك ليلغي متابعاتي الأدبية والفنية للمدارس والمذاهب المختلفة، لقد ظلّ حرصي على ذلك ثابتاً، إلا ان سعة الممارسة التوجيهية سلمتني الى واجب كنت أمارسه فعلاً.

يمكن القول ـ هنا ـ ان المنهج الاشتراكي ورث المرحلة الاولى، وَطوّرها باتجاه اكثر تركيزاً، وتنظيماً. فانتقلت المنهجية من مرحلة وجدانية العقل الحر، الى مرحلة المقولات، والتنظيرات الطبقية. وهذا بارز ـ بخاصة ـ في الميدان السياسي والاجتماعي أكثر من سواه.

وقد وصلت الى مرحلة الاحساس بأزمة المنهج الماركسي، من خلال الإدراك الشخصي لأزمة الماركسية، دون أن أقلل من تأثير الأزمة الشخصية في ذلك الإحساس.

لقد كان إختلاط الأزمة العامة والأزمة الشخصية قوياً، ومعقداً الى الحد الذي أصبح فيه، من غير السهل معاينة العوامل الواحدة معزولة عن بعضها. وبسبب عوامل موضوعية عامة، وأخرى ذاتية، كانت الوجودية تُقدم أطباقاً مناسبة، لم تكن حلولاً بالمعنى الأيجابي ـ الأجتماعي للحلول، بل كانت نوعاً من عزاء الذهن السياسي في إطار عصر الاحباطات الحادة. وكان رأي سارتر حول صلة الوجودية بالاشتراكية، وبأن الاشتراكية هي النظرية والمذهب الأم إطاراً مناسباً لعدم التنصل نهائياً. عموماً كانت الوجودية تستجيب للهروب من الماركسية وتحافظ ـ بدرجة ما ـ على حق الذات البشرية في الاختيار. فالأنسان حرية. وهذا يعني خمناً ـ أن الوجودية التي فتحت ممراً للهرب من الماركسية، قدمت ـ ايضاً ـ ممراً للهرب من إحتواء الواقع السياسي ـ الاجتماعي للذات المثقفة.

● وماهي نتائج المتغيرات؟

ـ إن الأفادة من الأشتراكية والوجودية، والفلسفات الغربية كانت تعني الألتفات صوب الغرب، الحضارة الغربية، والفكر الغربي، وهو إلتفات مبكر صاحبني منذ دراستي الأبتدائية للثورة الفرنسية، وقراءاتي الأولى عنها، ثم إتسعت فيما بعد، فشملت الفلسفة اليونانية والغربية.

إن صمام الامان في كل ذلك هو الوعي القومي والوطني المنظور والراسخ في تطوره وهو الوعي الذي شدُّ منهجي في الكتابة السياسة والاجتماعية. وجمع تفاصيل رؤاي وإنتظمها. لذلك كان المنهج الواقعي، النقدي، الاشتراكي هو الذي يستجيب لأفكاري القومية والاشتراكية، وهو يوازي وظيفته في هذا المضمار سياسياً. لكنه لايفرض نفسه على أفكاري الخاصة في الأدب، والفن. فمثلاً أنا أتعاطف مع (السوريالية) و(الرمزية) تعاطفاً كبيراً في الميدان الأدبي والفني اكثر من بعض أشكال الأدب الواقعي الاشتراكي، ومن الأمور الأساسية التي لعبت دوراً مهاماً في تخفيف غلواء المنهج المادي التأريخي الذي تأثرتُ به سابقاً ضمن شعوري الأساسي بقيمة (الحرية) وبخاصة حرية الفكر، وقد طبقت ذلك شخصياً في إنفتاحي على الأفكار والمذاهب المختلفة ـ وكان ذلك

امراً مهماً بالتاكيد. فإنك قد تختلف مع أصحاب مذاهب معينة إختلافاً واسعاً لكنك ستعثر ـ بلا شك ـ على أفكار ومعلومات وملاحظات صحيحة، ومفيدة في ثنايا مؤلفاتهم.

فحين كان وهج المادية التأريخية طاغياً كنتُ اقرا كثيراً لـ«برجسون» و«نيتشه» و«جوته» و«ڤولتير» و«جون ديوي» و«فرويد» الخ.

ان الاقتطاف من ثمرات الأفكار من مختلف المذاهب كان يتماشى مع وحدة العلاقة بين عقلي واحساساتي، وكنت أعطي (عقلي) للسياسة، و(إحساساتي) في تقييم الأعمال الأدبية والفنية.

وجدت ان المنهج العقلي ـ بالمعنى التقليدي له والذي عبّرتُ عنه بطريقتي ـ لم يعد يفي بمتطلبات عن كل الاسئلة كثيراً ماحاولت التهرب منها تحت وطأة الانهماك في كثافة العمل السياسي ـ الاجتماعي.

وهي أسئلة معذبة، بعكس الراحة التي كانت تمنحها (الانتمائية)، وقد كنت أرميها الى ماوراء حدود الاهتمام العلني، في خانة (الميتافيزيق).

واصبحت الوحدات موضوعة الفكر كالآتي: الكون لابصفته وجوداً مادياً فقط، بل هو وجود مادي وفوق ـ مادي بصفته وجوداً قائماً على ثنائية الحياة والموت، تلك الثنائية التي تحمل ثلاثية (الحياة والموت والبعث)، والعود الأبدي حسب استخدامنا لمصطلح (نيتشه) بدلالة وعينا له.

تلك هي الوحدة الاولى، أما الوحدة الثانية فهي وحدة الانسان جسداً وروحاً لابصفته وجوداً بيولوجياً ومادياً فقط.

أما الوحدة الثالثة التي تتصل بالوحدتين المذكورتين، فتمثلهما وتتزامن معهما، فهي وحدة الأفكار على (العقل) و(الحدس) في معاينة الثنائيات الكبرى الماثلة أمام نظرنا ووعينا.

فالأفكار ليست العقل وحده، والمعرفة ليست المعرفة العقلانية فقط. فثمة معارف حدسية ورؤى تتجدل مع المعرفة العقلية، في رؤية متطلعة للشمول. أصبحت الآداب والفنون ـ في ضوء ذلك ـ أكثر إستجابة لصبوات المعرفة الحدسية، الرؤيوية ـ فضلاً على كل ماهو عقلاني ـ وأصبحت الدراسات السياسية والفكرية متجاوبة مع منهجية المعرفة العقلانية المتطورة باتجاه إيلاء (الروح) إهتماماً واجباً.

إن الوعي الذي يحيط بالابعاد المذكورة هو وعي تكاملي، أو يسعى الى ان يكون تكاملياً، ومنهجه ـ بالضرورة ـ منهج تكاملي، يعكس رؤية موحدة للظاهر والباطن، والبدء والمعاد، والحياة والموت، مثلما يُعبر عن إحتجاجات الذود عن الحرية والحق الاجتماعي، والحقيقة.

● اين تضع نفسك في المدارس والمذاهب الأدبية والفكرية؟

ـ إنني لاأضع نفسي في واحدة منها، إلا انني لم أنشأ خارجها. لقد أستفدت منها جميعاً، وقبلها استفدت كثيراً من الفلسفة اليونانية، من (سقراط) و(افلاطون) و(أرسطو). ومن الفكر الأوربي استفدت كثيراً من (ماركس) و(هيجل) و(فيورباخ) و(فورييه) و(برودون) و(بيكون) ومن (كانت) و(ديكارت)، و(برجسون) و(نيتشه)، ومن (جون لوك) و(برتراندرسل) ومن (ڤولتير) و(روسو) كذلك استفدت من (لوڤيڤر) و(آلتوسر)، واستوعبت كثيراً من الأفكار الأساسية للمدارس الأدبية الأوربية، الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والسوريالية، الخ..

كان أغلب تركيزي على الفلسفة الغربية، والآداب الأوربية المتوفرة، وعلى التراث العربي والاسلامي، بصورة اكثر إستقراراً وإتساعاً، ثم شغلتني المعرفية الصوفية، بجماليتها الشعرية، ونبذها الفكرية، وبالنماذج السلوكية التي طرحتها بعض الشخصيات الصوفية الملهمة.

لقد وجدت ان التصوف الاسلامي يختصر المسافة بين إفلاطون والمسيح، والفلسفة المثالية الغربية العظيمة، إختصاراً شرقياً عربياً، يخترق تاريخ المعرفة بقوة ساطعة.

● كتبت في اجناس مختلفة.. ماهي اقربها اليك؟

ـ جميع الفنون والأجناس الأدبية المشهود لها بالأحقية تستثير عندي حس الاهتمام والمتابعة.

في الفن، تستهويني اللوحات الواقعية والتجريدية، على أساس ماتستثيره فيَّ من احساس بالجمال، وكايحاء بأفكار إنسانية جريئة، إذ الأجناس الأدبية رغم تنوعها، وإختلافها، واصطراعها، هي ـ من وجهة نظري ـ أقنعة ووجوه متعددة من بين العديد من الأقنعة والوجوه اللامعلومية للحقيقة الكونية، وللطبيعة التي تُسلم نفسها لنا، دون أن تتضح لنا تماماً. فالواقعي يُصوّر المرئي، والمحسوس، أما الرمزي فهو يلاحق اللامرئي، اللامحسوس، ليتمثله جهد المستطاع، ويقدمه بالاشارة لا بالتقرير.

● ماهو تصوركم عن الحركة الادبية الحديثة؟

ـ أرى أن الأديب العربي لم يستطع تحقيق التعبير الحقيقي عن طاقاته الأدبية. وإن أهم أعماله الجادة تلك التي تتسرب بصعوبة، او تلك التي تلبس القناع، إن الشرط الأول للتأريخية هو حصول تكافؤ الفرص بين الكاتب والمجتمع، وبين الموهبة والنشر، وبين الانتاج الأبداعي والأستقبال. فحين تتوفر للكاتب حرية الابداع فإن إقتران ذلك بحرية النشر، وحق المعاونة، يتيح للكاتب إكتشاف موهبته الأصلية يوماً بعد يوم، وعملاً بعد عمل. وبذلك يتيسر له الدخول في علاقة عضوية مع شعبه، ومع حركته التأريخية، أمامنا مصطلح التأريخية بمعنى تأريخ الحركة الأدبية، فلنأخذ بالمعنى الثاني، لأنه أسهل متابعةً.

● في اطار القصيدة العربية بمن تبدأ؟

ـ ابتديْ بالشعر الكلاسيكي، يُعد الجواهري ظاهرةً فريدةً في تأريخ الشعر، إنه هرم التصوير الشعري والتركيب البنيوي لعمار القصيدة. إنه والحالة هذه يدخل المدار التاريخي بوصفه ظاهرة بارزة في تأريخ الحياة الأدبية، منطوية على التوظيفات المنوعة للقصيدة وعلى التحديث الذاتي للبلاغة الشعرية. كما أن شعر شعراء المهجر يُعد ظاهرة تأريخية في الحياة الأدبية الحديثة، بابداعاته الرومانتيكية، وبمزجه الحنين الى الوطن والأهل والاصدقاء بمناغاةالطبيعة والخيال والمشاعر الوجدانية الذاتية. لابد ان للهجرة أسباباً كثيرة مهمة، ربما كانت هجرة بحث، او مغامرة، أو اكتساب رزق، أو هرباً من واقع اليم، او تشوفاً الى حياةٍ اكثر املاً. ومهما كانت الأسباب، فإن هناك شكلاً عميقاً يقف وراء الهجرة.

ظاهرة إنطلاقة الشعراء الحر، وهي ظاهرة التجديد الابداعي الذي فجرّ ثورة في عالم الشعر. إنها ظاهرة الصوت الآخر المقابل لصوت القصيدة العمودية المتسم بالثبات القدم، سلطان الشعر العمودي هو سلطان واقعي، تأريخي، مسنود بالقوانين والأنظمة وبالسلطة اللازمنية إن مايقارب الألفي عام ترعرعت فيها القصيدة العربية العمودية مثل سيف ورمح، واكثر حدةً وقوةً منهما، تتحداها بشعر ثائر هو الشعر الحر الذي أعلن إحتجاجه ضد الوحدة العروضية ووحدة القافية، مقدماً بديلاً شعرياً أكثر حرية ويُسراً، وتفلتاً من

،الالتزامات (الخليلية). إن ظاهرة الشعر الحر، ظاهرة ذات مغزى تاريخي في الأدب العربي الحديث، فنازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وبدر شاكر السياب، وجماعة (ابولو)، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وشعراء آخرون بين مؤسسين، وجنود شعر أعطوا للحياة الادبية دفعاً ثورياً جديداً، حكم التأريخ بالنجاح، وذلك لانه متوافق مع متغيرات صلة الواقع العربي بالعالم المعاصر، صلة الشرق بالغرب، التراث بالثقافة الجديدة، وصلة النفس، نفس الفرد بالعالم المتغير.

كما ان الشعر العمودي، التقليدي المكرر، والملئ بالحشو، والمعدوم من الرؤى، والخيال، والصور والأستعارات والرموز الشعرية المؤثرة، الشعر الخطابي، التهريجي، هو زائد، لانقول عنه غير تأريخي لانه - أصلاً - ليس شعراً.

لنلاحظ هنا أن هذا المسمى (شعراً) ليس كل الشعر الكلاسيكي طبعاً، بل محسوبٌ عليه بالمقاييس والمواصفات التقليدية.

وهناك الكثير من الكتابات المحسوبة على الشعر الحر، سواء أكانت صادرة عن شعراء معروفين أو ثانويين تستهين بالشروط الأساسية للقصيدة العمودية، دون أن تقدم إبداعاً سواء على صعيد الصورة الشعرية أو على مستوى المضمون. سيطول بنا الحديث عن التأريخي وغير التأريخي في الحياة الأدبية المعاصرة، ذلك لانه يتصل حتماً بشيئين الأول: حركة التأريخ بمعناها الحضاري - السياسي قومياً وعالمياً، والثاني: حركة الأبداع.

وكل مايُحسب شعراً ولم يتأتِ له الدخول في أحد هذين الشيئين ليست له صفة تأريخية.

● **وكيف ترى السياق التاريخي للتجديد؟**

- ارى أن (أدونيس) يمثل ظاهرة في الشعر العربي المعاصر. ان بيانه الشعري يتفرد بملامح خاصة، مميزة، تتوحد في الأفكار الشفافة بالتنغيم الذي تعطيه الكلمات، فيحصل - غالباً - على أفكار مموسقة، أو موسيقى مفكرى. إن صوره الشعرية عالم من الاستعارات والرموز والدلالات القادمة من ينبوع ثرٍّ متجهٍ الى أعالي النفس، أو الآتية من قمة الرؤيا منتشرة على بقاع النفس.

ان أدونيس أعطى الكلمة الشعرية بُعدها الثقافي الممتد. الذي يقاوم سلطان النسبية. وحتى في جنوحه الى الشعر المنثور ينسج من تصوراته ورؤاه دنيا غنائية عذبة تجعلك وكأنك في حلم.

واحياناً تتلامس الصور وتتداخل مثل زجاجات النوافذ الملونة التي تتوارى الواحدة دون الاخرى لتؤدي دوراً بديلاً، في عملية واحدة.

وأعتقد ان ديوانه: «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» يُعد وثبة في الشعر العربي الحديث، إنه نقلة العالم المسكون الى مملكة الاحلام، والأخيلة والرؤى المدهشة. تلك النقلة التي تتم بجدارة لغة شعرية مجنحة وبدراما كلامية - هارمونية تحملك معها في السياحة المشوقة.

ان تأثيرات أدونيس الشعرية في ساحة الأدب العربي المعاصر قوية، على الرغم من القيود التي تُحاصرها، واعتقد ان ذلك مما زاد في صعوبة دراسة تلك التأثيرات على شعر العديد من الشعراء وأفكارهم، فـآثر البعض استثمار التعتيم والتقييد لعدم الاعتراف بواقعية التأثر.

على كل حال ان الدراسات الجادة تستطيع كشف مواطن التأثير، كما تستطيع أن تكون دليلاً لاستحقاق التأثيرات القادمة.

● **هل هناك رابطة بين مفهوم الحداثة والتاريخية في رؤيتك للابداع، وإذا كان هناك إتصال فماذا يعني إنفصالهما؟**

- أما عن الحداثة، فانها مُتصلة إتصالاً عضوياً بالتأريخية، وإن إنقطاعها عن المجرى العام للتأريخية يعني انها ليست أكثر من فطريات وأشياء موسمية زائلة، والحداثة بهذا التصور، هي بناء ضمن القوانين العامة لحركة الواقع، وتطوراتها المتواصلة. على صعيد الشعر، الحداثة هي الابداع المستمر والمثير، والمتميز، والخصوصي في الرؤية، وفي البنية الشعرية، وفي علاقة الكلمة بمجمل نظام العلاقات في القصيدة. فهي لاتعني - إذن - الانقطاع النهائي عن المسار العام لحركة الشعر منذ القديم والى الآن، بل هي تتكامل معه بالطروحات الأصلية وبالمكاسب اللغوية والتعبيرية العظمى للشعر. احياناً يسعى أصحاب دعاوى الحداثة الى تفجير نوع من المفرقعات اللفظية الصغيرة، بوجه عالمنا الشعري العربي، متوهمين بذلك أنهم يستحدثون شيئاً، مستفيدين شكلياً من تأثرات محدودة بالحداثة الأجنبية، وفي الواقع ان معطياتهم هذه لاقيمة لها. لأن الحداثة مرتبطة - بالضرورة - بتراثنا الفكري والثقافي واللغوي الكبير، وبكل التطورات الطبيعية، ووثبات التجديد الحاصلة في مساره، إن الحداثة ليست إلغاء الخبرات الراسخة في الشعر العربي، بل هي استحداثات ضمن قوانين الحياة نفسها، ضمن الخبرة الشعرية، وباتجاه آفاق غير مرتادة. فالحداثة يمكن ان توجد في الشعر العمودي، وفي الشعر الحر، وفي الشعر المنثور، الخ..

المهم ان الحداثة هي الفن المبتكر للطرائق والأساليب والنظم والأدوات من قبل روح موهوبة بالعطاء المجدد. وليس بالضرورة ان يكون جنس شعري معينٌ محدثاً بكامله، وكذلك القصيدة المعينة، فربما توجد حداثة في القصيدة الواحدة، او في مقطع او عدة مقاطع منها، مثلما قد توجد في مجوعة قصائد، في ديوان شعر.

ان التحديث عملية إبداعية ملموسة، ومشهودة. أما عن الابداع فهو خصوصية التفكير والتعبير المتسامية فوق الطرق التقليدية، والنمطية، والتكرارية، وهي خصوصية ذاتية ذات منحى موضوعي. لأنها تعكس التفجّر الذاتي المتميز، الذي تختص به شخصية الشاعر الموهوب، في مُعطى موضوعي، يخلق هزة تطويرية، وتصعيداً فنياً وفكرياً في الواقع الشعري والأدب.

● **ماالذي حققه شعراء العراق في هذا المجال: بدءاً من السياب ونازك والبياتي مروراً بجيل حميد سعيد وسامي مهدي وحسب الشيخ جعفر وصولاً الى جيل السبعينات والثمانينات؟**

- العراق غنيّ بمدارس الشعر وطرائقه، وإذا ماتحدثنا بلغة المجاز يمكن القول ان العراق بلد شعر اكثر من كونه بلد رواية، وذلك يرجع في بعض علله الى شهرة العرب (والطبيعة الشخصية للعربي، بالشعر، وهو أمر يتطلب معالجة تحليلية خاصة لامجال لها الآن.

فيما يتعلق بالشاعر بدر شاكر السياب كان إبداعه الأصيل ماثلاً في غنائيته الرومانتيكية، الطويلة، الجميلة التي استطاعت التعبير المُجيد حتى عن الأفكار غير الرومانتيكية. لقد إحتضنت غنائيته الرومانتيكية السياسي، والواقعي، والرمزي، وحضور الأشياء، جنباً الى جنب مع العواطف، والآلام، والحنين، والذكريات في شلالٍ شبه افقي لايكف عن إسماعنا أصداء أصواته رغم دوران الزمن، وإستبدال الأمكنة.

نازك الملائكة إمتكلت شجاعة الثورة على الرتابة الشعرية التقليدية،

فكسرت حدتها، وتفننت في التجديد تفنّن رائدين، الريادة الشعرية، والريادة النسوية. فبالريادة الشعرية التي اطلقتها في قصيدتها (الكوليرا) نسجت صورها الجديدة. وبالريادة النسوية برهنت على جدارة المرأة المتفوقة، فلها فضلان ـ والحالة هذه ـ كبيران جداً.

اما الشاعرعبد الوهاب البياتي، فهو طارق بن زياد (الشعر)، كلماته هي جيشه، وروحه هي حصانه وسيفه، وكل العالم، اندلسه، وأيامه بحثٌ دائب عن الفتوحات.

هو الشاعر الرائد، المكافح، المتحدّي، الذي يفلسف الخلود في إصراره الواقعي، اليومي، الذي يأبى الانقهار. جدّد في الشعر، فأصبح راساً تاريخياً صلباً من رؤوسه، ووظف القصيدة الجديدة من أجل الفقراء، والثورة، وصوفية الروح الولهانة بالأبدية. وهو مثال المبدع ـ المحترف الصامد الذي إختطت آلهة الشعر، حياته، فلم يعد له في حياته يوم بلا شعر او بلا حديث عن الشعر.

إن بصمات عبد الوهاب البياتي مرسومة على تعابير الكثير من الشعراء والمثقفين، حقاً إنه صاحب رسالة في الشعر!

ولقد ورث الشعراء حسب الشيخ جعفر وحميد سعيد وسامي مهدي منجزات الثورة العربية الشعرية للتجديد ورسموا ملامح تجربة شعرية فتية ماتزال تشغل مركزاً طليعياً في الشعر الحر. ورغم وجود عوالم مشتركة بين الثلاثة إلا ان لكل منهم صوته الخاص. والظاهر ان الشاعر حميد سعيد ينوّع نشاطه الشعري بروافد وإمدادات متعددة، مما يوحي بأن الزمن القادم له سيحمل إضافات مشتعلة.

لاننسى ـ هنا ـ اصواتاً شعرية متفردة، ذات نكهة خاصة عبد الرحمن طهمازي ورشدي العامل، ويوسف الصائغ وآخرين.

● **من هم ابرز رواد هذا الجيل الشعري؟**

ـ حسب الشيخ جعفر، شاعر يتسم بفرادة محالفة النفس والطبيعة، في الحزن وفي الفرح، إنه يجعل لكل شئ روحاً: الباب.. الشجرة.. الثلج. الرداء، كما الانسان والطائر. إنه موهبة آتية من عالم الحلم، متجهة الى عالم الطيف، وماالواقع لديه الا مركباً سكراناً.

ـ رشدي العامل: الساحر، المترنم، الولهان، الرقيق، المتدفق، غنائية رومانسية كدنا نفقدها منذ زمن بعيد.

ـ عبد الرحمن طهمازي، الصوت التأملي الضارب الى الصوفية، ادخل الشعرية الغربية الى النص العربي.. المجدد، الذي يتحف القصيدة بالتأملات، وبالصور، وبالدلالات الانسانية العميقة.. لوكان في باريس او لندن، لكانت له مدرسة شعرية موجزة.

ـ يوسف الصائغ، مبدع الكلمة الشعرية [الصامت، في الشعر] الناطق في سواه.. لامهرب له من الشعر، فالقصيدة، تنتظره حتى على رصيف الايام الأخيرة.

ـ على المستوى القومي، نذر الشاعر المرهف والمكافح علي الحلي، نداءاته الشعرية لقضية العروبة، فحلّق به شعره فوق القطرية والاقليمية.

منذ صيحاته القومية الأولى، التي ظلّ أميناً لها بشجاعة تليق بالفرسان.

فهو الرقيق المدنف بالأفراح الطفولية وبكائيات الحنان يهرب من الشعر الى الموسيقى والغناء، فمتى تستعيده القصيدة الجديدة، من موسيقى الصوت الى موسيقى الكلمة؟ من شدة هدوئه بتنانتوق الى عنفوانه.

● **واين تتمثل الريادة؟**

ـ ماثلة في نوعية العمل الابداعي، لا في زمنيته. فالعمل العظيم إبداعياً هو العمل الرائد بصرف النظر عن التقسيمات الزمنية، والاجيال، وغير ذلك من التقسيمات الاصطلاحية التي خرج بها النقاد عن مقاييس الجودة الابداعية، والابتكارية، والتي نفخوا فيها وبالغوا حتى اخذت تخدم عملية الاحصاء الميكانيكي لكل من كتب ونشر، هنا وهناك، في هذه ودخلت بعض الاعتبارات السياسية في إبراز اسماء، او إخفاء اخرى، كما ان جهود الأشخاص وعلاقاتهم المؤثرة لعبت دوراً واضحاً في خلق الدعاية لاعمالهم، فدخلوا (روزنامات) الاشتهار.

كما ان الريادة هي نتاج فني إبداعي راقٍ، ذي طبيعة مبتكرة، مؤثر في عصره، وعلى جيله، والاجيال التي تليه، ويحتفظ بأهميته في ازمنة لاحقة مأخوذاً بعين الاعتبار تغيّر النظرة والمقياس.

في الواقع ان ساحة الرواية العراقية فقيرة ـ وتكاد تكون مقفرة في زمن مابين الحربين العالميتين.

وإبتدأت البواكير بعد الحرب العالمية الثانية، متأخرة عنها بصورة واضحة، إذ لم تتبلور إلا في الخمسينات على نحو عام.

ان تأخر نضج الرواية العراقية أمر ثابت تاريخياً، بالقياس الى الرواية العربية (في مصر.. ولبنان.. الخ) وبالقياس الى الرواية العالمية. وكان لهذا التأخر دوره في النقص الحاصل في نشوء تقاليد في الرواية وفي النقد الروائي ـ على نحو مستقر ـ ومتميز، وقد عولج هذا النقص ـ غالباً ـ بالفورة الحماسية اكبر مما عولج بالمنهج الرصين إلا في حالات.

● **هل تعتقد ان الشكل التقليدي للقصيدة العربية قد وصل الى طريق مسدود ضمن المحاولات الجادة التي يندفع باتجاهها المحدثين لتغيير هذا التقليد او التمرد عليه، خصوصاً وانه اخذ مساحة واسعة عند الشعراء الشباب؟**

ـ لااعتقد ان الشكل الشعري العربي التقليدي وصل الى طريق مسدود، كذلك لااعتقد ان الجديد يلزمه شكل جديد، بمعنى الحتمية. فالامرليس الزاماً، ففي رأيي ان الشكل الشعري الكلاسيكي يمتلك عوامل القدرة على استيعاب الجديد، جديد الرؤية، والرمز، والمجازات، والاستعارات الفعالة، واستحداثات اللغة. ان التضايق من القالب لايشكل حجة لصالح المتضايقين، لأن الطبيعة، الأم، المنبع الاصيل لكل التكوينات المتوالدة، لم تأتنا بلا قوالب. فكل (بنية) تتضمن وجود قوالب وأشكال متعددة. ان شجرة الرمان ـ مثلاً ـ هي شجرة الرمان نفسها بشكل سيقانها واغصانها واوراقها وورودها، ومن الممكن تحسين الثمرة ضمن الشجرة. من المعلوم ان ثراء الشعر العربي الكلاسيكي لامثيل له، وقد إمتلك الثراء طوال القرون، لابصفة (أرث) بل عبر استمرارية امتلاك القصيدة العمودية للتجديدات والاستحداثات والتطويرات الحاصلة في كل مرحلة. لماذا نستحضر غالباً أبيات شعر او قصائد باكملها من امرئ القيس، والاعشى، وطرفة بن العبد، والمتنبي، والمعري، وابي تمام، والشريف الرضي، و.. و.. رغم إختلاف الزمن؟

إننا ـ جميعاً ـ نشترك في هذا الاستحضار، والتذكير، والاستشهاد، رغم ان البعض منا يرى ان الشكل الشعري التقليدي قد إنتهت وظيفته.

تُرى لماذا يستعيد ويستشهد بالشعر المذكور إن لم يكن ملبياً كحاجات

في النفس؟

في رأيي ان الشعرية العربية التقليدية قابلة للحياة وللجديد معاً بضوء الامكانات المتاحة لها في توليد المعاني وتحقيق الابداع في الصورة الشعرية، والتمكن من القفز فوق القيود التقليدية المعروفة للشكل التقليدي للقصيدة.

وقد لعبت مجلة (الأديب) دوراً كبيراً في التوعية بالحداثة الشعرية بصورتها حينذاك. وقدمت للمثقفين والأدباء والقراء ثمرات أدبية شهية في الشعر والقصة والنقد. لقد كانت (الأديب) هدية لبنان الرائعة الى بيوت الثقافة والمثقفين في الوطن العربي، وتركت آثاراً لاتُمحى في نفوس وعقول الأدباء العرب، فظل ذكرها عطراً الى الآن.

أما مجلة (الآداب) فهي قفزة من نوع خاص. فإذا كانت (الأديب) مجلة الشعور الأدبي الرقيق، والصوت الرومانسي الهادئ، والأفكار الانسانية اللطيفة، فإن مجلة (الآداب) هي مجلة الفكر العميق، والتجديد الأعمق، وأداة الربط بين الثقافة الغربية بكل تطوراتها الحديثة، وثقافتنا العربية. ولأول مرة أخذت السياسة طريقها في مجلة (الآداب) بصورة فكر ثوري، قومي، قدّم خدمةً لاتُضاهى لحركة الثورة العربية، وللثقافة الثورية. لوكانت (الآداب) مجلة فرنسية، أو أوربية، لحظيت ـ حتماً ـ بتكريم إعلامي إحتفالي خاص وثابت باعتبارها رمزاً من رموز الشموخ الوطني، ومعلماً من معالم اليقظة الانسانية العالية. (الأديب) جعلتنا نحلم، ونهتم بكتابة القصاصات الوردية لعواطفنا وتراسلنا الثقافي، أما (الآداب) فقد صحبتنا، وصحبناها الى عالم الرجال؛ عالم الثورة؛ الثورة السياسية، وثورة العقل، وثورة التعبير.

لقد تربّت أجيال كبيرة في مدرسة (الآداب)، وستظل اعدادها ـ في تلك السنوات ـ ذات أهمية فكرية وأدبية وفنية متزايدة.

وكم يتمنى المرء أن تعود (الآداب) الى سابق صورتها، لكننا لانسمح لأنفسنا بخدش عشق صاحبها (الأخ د. سهيل إدريس) لها، بالمطالبة بأن تأخذ إجازة إستراحة لحين إصدارها بنفس غناها الأول، ذلك الغنى الأصيل والخالد.

أما مجلة (شعر) اللبنانية، فقد كان حضورها محدوداًبسبب حواجز الرقابة، لذلك كان حصولنا على أعداد منها يمر بمتاعب غير قليلة.

ومع محدودية وصولها، فإنها كانت أثر كبير في تثوير العملية الشعرية، واستثارة اسئلة العقل، وفتح أبواب الاطلاع على مدارس الشعر والأدب والفن في الغرب. لقد كان الزاد الثقافي والأدبي لمجلة شعر غنياً، إلا انه كان يثيرشهية الترف الثقافي والرفاهية الأدبية الأقل إقتراباً من مواقد نيران الثورة الأجتماعية.

وبينما كانت (الآداب) مجلة الملتزمين، والمناضلين والمنتديات الثقافية، كانت مجلة (شعر) تتحاور مع أفراد النخبة المثقفة والأدباء المتوقدين أسئلة. ومن المؤكد ان (شعر) قدمت فوائد ثقافية جمّة، وخاصة في ميدان الشعر والفن، على صعيد معطياتها الابداعية المتميزة. وسيذكر ـ دائماً ـ الدور الرائد لـ(أدونيس) ولـ(يوسف الخال) في تجربة مجلة شعر المتسمة بخصوصيتها المعروفة.

ـ بالنسبة الى الدور الطليعي الرائد للبنان، كان مشهوداً لها، ففيها تأسست أول المدارس في الوطن العربي، وكانت الاعمال الثقافية الجليلة لناصيف اليازجي وبطرس البستاني مضرب الامثال، سيما انها قامت بأول عملية تفاعل وتلقيح بين الأدب العربي والأدب والفكر الغربيين، النتاجات الباهرة تعريب البستاني للالياذة.

وارتبطت البداية النهضوية الثقافية في لبنان بالحسّ الوطني والقومي المعروف فكانت تجسيداً رائعاً للوحدة بين الثقافة والسياسة على أساس وطني وقومي يرفض الاستعمار والاحتلال من جانب، ويتصدى ـ جهد الأمكان للطائفيات من جانب آخر. ومن المعلوم ان جمعية بيروت السرية، والجمعيات والنوادي الثقافية والسياسية حملت الرسالة القومية مبكراً، وعمل معاً فيها المسيحيون والمسلمون على حد سواء.

ثم إستمرت لبنان العطاء الفكري الزاخر، واستقبال (الابداعات العربية) والمبدعين العرب، فهي كعبة الثقافة الحرة، والحريات، وهي قبلة الأنظار والحسناء التي تآمر عليها الشر كله.

اعتقادي ان لبنان أعظم من عنقاء مغرب، انها بعثٌ دائم رغم شياطين الجحيم.

● عندما تنتهي من مشروع ادبي او ثقافي معين.. هل هذا يعني نهاية مرحلة، ام انه تاسيس لمشاريع قادمة؟

ـ قليلة هي الأعمال المنجزة بصورتها النهائية، وهي تكاد تكون ذات موضوع واحد، فكتابي عن الاغتراب في حياة الشريف الرضي، مثلاً استكمل فكرته عن اغتراب الشاعر، بأعتبار ذلك سمة أساسية من سماته، من وجهة نظر الكاتب طبعاً.

غير أن أغلب الأعمال الثقافية، فيما لو وضعتها في إطارها التاريخي للثقافة وللكتابة أجد أنها بحاجة الى استكمال، وإضافة، ومتابعة، فالأفكار في مطاردة دائمة من أجل الوصول الى الخاتمة ـ الذروة.

وبالقياس الى حياتنا الناقصة، يستحيل ميلاد افعال ثقافية مكتملة نهائياً، فثمة مكان شاغر دائماً للمجهول، وللغامض، ولذلك الذي لم نُبح به.

ومن الناحية السايكولوجية هناك خصائص نفسية وعصبية معينة تجعل تسلسل أفكارنا غير واضح، أو غير منتظم، لأنه يمر بمتعرجات داخلية، للمجاهدة من أجل إنضاج وإطلاق الفكرة. إن هذه المتعرجات سببها النفس الحزينة، والنفس الممتلئة، وهي علامة قوة الفكر في طور المعاناة، وهي لاتتوفر للنفس المجوفة.

إن الرجال الجوف، الذين تحدث عنهم (إليوت) هم رموز حضارة منكسفة، حضارة آلية تستعيض عن الانسان الحي بالانسان الآلي، وعن العقل بالأداة ـ الآلة ـ فيما تظل النفس مقفرة من رياحها.

إضافة الى ذلك، تظل الأفكار مثل الأنهار في جريان دائم، تنحت مسارها الخاص في جدل بينها وبين الارض، والأفكار تعيد مساراتها، وتصححها، إنها رهن التغيير والتطوير والتثوير بالمقدار الذي تقرره التجربة العامة، والخاصة للمؤلف.

● يبدو ان تحليلك قد اخذ منحىً نفسياً في الاتجاه العام، وإذا تركنا هذا النسق في الاتجاه التحليلي المنظم فاننا سنجد تفاعلات مؤثرة على هذا العمق في الكتابة، فهل يمكن تفصيل ابرزها؟

ـ في النطاق التفاعلي بين الكاتب والمجتمع، بين القراءة والكتابة، بين الكاتب والكتاب، بين الوحدات الزمنية: الماضي والحاضر والمستقبل، بين ثقافات الأمكنة، والثقافات القومية، تتهيأ فرص وافرة للإخصاب والإبداع، والخلق، وبموجب كل ذلك يمكن القول ان الجديد يتفتح على الجديد، فكل شئ نستدلّ عليه بما يؤول إليه من معطيات جديدة، مشرقة وإبداعية. تؤمن للإنسان القيم

الأخلاقية والجمالية التي تجعل روحه مرهفة.

عالمياً إن حضارتنا هي حضارة الجسد، حضارة أكداس الآلات والمواد والأشياء والأموال، والأوامر، والنواهي، والإجراءات، لايتفتح فيها الشئ ولاينمو بصورة تلقائية جميلة، بل يولد مكبوحاً، مضغوطاً، محروماً من العفوية، مقطوع الأفق.

بهذا المعنى، النبات أفضل منه، لأنه يسافر في حركة نموه، تلك الحركة الضرورية جداً لتأمين الثمر.

إن الحضارة الراسمالية، ليست ـ كما تعلم ـ محددة بالمجتمع الراسمالي فقط، بل هي حضارة عالمية قائمة على اقتصاد السوق الدولي، والمبادلات الدولية، فهي ظواهرها وآثارها الى كل مجتمعات الدنيا: الاشتراكية كما الراسمالية وبذلك تشيع حضارة الجسد الأستهلاكية، وتتضاءل الفرص أمام نمو الروح. يترتب على ذلك نقص الأفكار، واختناق الموجة، واستسلام القضية. وإزاء التراجعات، والتقلصات، والتحديات الجبرية الظالمة للنفس الانسانية الحرة، تكون الكتابة نضالاً، وتصحيحاً مستمرين.

● لقد عرفت الثقافة العربية المعاصرة ظهور كتاب عرب ساهموا في حقول الأدب والثقافة.. ماهي نظرتك الى إسهاماتهم.. وهل هي جديرة بتطور الثقافة العربية عموماً..؟

ـ إذا كان الحديث عن الكتاب العرب المعاصرين حالياً، فإن إسهاماتهم تشكل فعلاً تطويراً للثقافة العربية، ولكن من المهم الاشارة الى ان الثقافة العربية المعاصرة تفتقر الآن الى ركيزة مادية وإعلامية أساسية من ركائز وجودها القومي بإعتباره ثقافة قومية وهي ركيزة التواصل التكاملي على الصعيد القومي. فما تزال هناك خنادق ثقافية بين قطر عربي وآخر، وما تزال هناك حدود إقليمية ومحلية تؤثر على قومية الثقافة ووزنها العالمي بالنتيجة. ونظرة إطلاعية بسيطة على حركة الكتاب في أسواق المكتبات العربية توضح لنا مظهراً من مظاهر التجزئة الثقافية، والإنقطاع الثقافي، إن كثيراً من الكتب المهمة لكتاب عرب معروفين لم تصل الى القراء العرب في جميع الأقطار العربية، ولعوامل عديدة. نجم عن هذا تفكك الركيزة القومية للثقافة العربية، وتأخير عملية تطورها وتبلورها كقاعدة ثقافية قومية منتظرة. وحصل نوع من التفاوت في الثقافة بين قطر عربى وآخر، ولم تجنِ منه الامة العربية اية فائدة.

ثمة نوافذ ومسالك كانت تحقق بعض التواصل الفكري والثقافي، في المجلات المسموح بها او في الندوات، واللقاءات، وهي قد تسمح بحصول تعارف ثقافي، إلا أن ذلك يتم ببط، كما انه قد يخلق بعض الأستقراطيات الثقافية القومية، المنعزلة عن حركة الجماهير العربية وحاجاتها التطورية. ان الحديث عن الثقافة القومية المعاصرة والمشرفة عالمياً يستلزم التاكيد على حرية التواصل الفكري والثقافي على الساحة القومية، بدون قيود، على طريق بلورة نهضة ثقافية قومية معاصرة، قادرة على التفاعل مع ثقافة العصر، وما وصل اليه الفكر في العالم.

● يرى البعض ان الكاتب المتعدد الاهتمامات يثير صعوبات امام الباحثين والمؤرخين الذين يريدون دراسة اعماله. فهم لايستطيعون تحديد مكانته في سياق ممارسة ادبية او ثقافية معينة..

ـ هذا الراي اكذوبة إنهزامية عارية عن الصحة، وليس لها سند في (النقد) على الصعيد التاريخي، وعلى المستوى العالمي. ذلك لأن الناقد الروائي تهمه الأعمال الروائية للكاتب المتعدد الاهتمامات، هذا بالدرجة الاولى، وإذا كان ناقداً حقيقياً، فإن الأعمال الأخرى للكاتب [أي غير الروائية] توفر له افكاراً ومواد إضافية تساعده في التحليل الجاد الموسع، والإبتكاري.

عموماً، ان تعدد الأنشطة الثقافية يتوزع في حقائب النقاد تبعاً لحاجات إختصاص كل ناقد.

ففي شخصية كشخصية العقاد مثلاً، عُرِف عنها التنوع الثقافي والابداعي تناول الشاعر احمد عبد المعطي حجازي ـ مثلاً ـ شعر العقاد، في حين تناول كتاب آخرون الميادين الثقافية والأدبية الأخرى للعقاد، بضوء الأختصاص، او الاهتمام الاكثر، إن أمامنا ظاهرة أحادية ثقافة الناقد. ومحدودية إهتماماته. وهذه النقطة تستحق المزيد من المعالجة، على اساس ميثاق شرف ينبغي أن يلتزم به الأدباء والنقاد عموماً، فالناقد ذو مهمة شريفة حتماً، لانه يضع نصب عينيه دائماً مسؤوليته القومية والانسانية، والفكرية، أي أن شرفه الانساني هو ميزانه في تناول الأعمال الثقافية والأدبية والكتابة عنها.

فحين يكتب ناقد عن الشعر أو القصة ـ مثلاً ـ فإنه مطالب بتقصي النتاجات الصادرة في الميادين المذكورة، في جميع المجالات، إن لم تكن جميعاً، فبعضها الممكن في الأقل.

● إذن كيف سيكون حكم التاريخ على المنجز الابداعي؟

ـ حين يعمد ناقد أصيل الى معاينة الأعمال النقدية، المنشورة في المجلات والصحف، يعثر على ظاهرة بروز أسماء غير مهمة، واختفاء اسماء مهمة متفق عليها.

وحين يشعر البعض بالتقصير نحو عَلَم بارز في الأدب او في الثقافة الوطنية، ثم يُتاح سبيل التحدث عنه، فإنه يفعل ذلك بإفراط، وكأنه يدفع عن نفسه تهمة التقصير، لانريد ان نذكر كل الأمثلة، ولكن لدينا مثالاً هو: القاص عبدالملك نوري، إنك لو تقرأ الصحافة الأدبية، تجد ان إهمالاً لذكره استمر عدة سنوات، وكأنه لم يكن من رواد القصة بالمعنى المعروف. بعد ذلك قفز إسمه وإحتل اكثر من مكان على أعمدة الصحف والمجلات. توجد تطبيقات عديدة لهذا النوع من السلوك نحو أعلام الأدب والثقافة، على صعيد [التفضل!] بذكر اسمائهم، دع عنك الموقف المطلوب نحوهم، والذي يفترض أوسع الرعاية والتقدير.

على كل حال ان الجهل ليس حجة لأحد، والناقد إذا لم يقرأ فلماذا هو ناقد؟!

وانت تعرف ان النرجسية، هي التي تضع الشللية، وان الأثنتين: النرجسية والشللية، تغيّبان الحقيقة الموضوعية التي ـ وحدها ـ المعوّل عليها في خدمة الفكر القومي والثقافة. الانسانية، وبالنتيجة فإن الأنتهازية تخدم نفسها فقط. اما عن تعدد الاهتمامات فهو ليس أمراً عجيباً، إنه ثمرة الحقول التركيبية للمعرفة، وهو الرد على التحدي الأجنبي للأمم المستعمرة قديماً، والتي يدعي المستعمر والمحتل بالتفوق عليها في كل الحقول السياسية والمعرفية.

إن المعرفة المتنوعة، الغنية هي ثروة قومية وافرة، لاتوضع باحترام في كتاب الصمت بحجة ان الناقد لايستطيع الإلمام بعطاءاتها المتعددة. إن الناقد بحاجة لأن يدفع راسه الى جميع اجنحة الدار الثقافية وغُرفها لكي يصل الى الفهم السديد، والحكم الموضوعي، ويقدّم الخدمة الصافية لشعبه ومجتمعه.

كتابات عزيز السيد جاسم

جدلية العلاقة بين الفكر والفن

● ترجع العلاقة بين الفكر والفن: الى النشأة الاصلية لكليهما، فهما يبتدئان من جذر واحد، هو الجذر الفكري ـ الروحي، ويتمازجان ويتعايشان ويتجاوران بتفاعل جدلي طوال مراحل التأريخ. في النظرة التأملية وفي الممارسة معاً.

وحين ابتدأ صراع الانسان مع الطبيعة، كانت **رحلة البشرية الاولى**، رحلة السعي من اجل السيطرة على الطبيعة، وأنسنتها، وهي ـ بالذات ـ **رحلة العقل** والارادة البشرية.

وكانت فاتحة الفعالية الانسانية المائلة بالعمل الانتاجي، تعلن بدء قيام الصناعة من اشكالها الاولى حتى اشكالها المتطورة بارقى صورها.

ومنذ الاصل، كانت الصناعات البدائية تحمل الملامح الأولى للفكر باعتباره عملية إبداع انتاجي، كما انها حملت الملامح الاولى لبدء الفن باعتباره نشاطاً بشرياً ذا طبيعة انتاجية.

وفي الواقع، ان الفن قبل ان يكون عملاً ابداعياً، انتاجياً، اي قبل تظهيره بشكله المادي الملموس. والاستعمالي، كان يقترن بالنشاط السحري للانسان البدائي، الذي مارس التامل والتفكير، في انعطافة انتقالية حاسمة من الحيوانية الى الآد مية.

فالفكر الاول، بصورته المثالية البدائية، اي قبل ان يصبح فكراً مُنتجاً، اهتدى الى الفعل الفني الاول: محاورة الطبيعة والهيمنة عليها بالصورة والرسم.

كانت الخطوط الاولى للانسان القديم، مقاربة لصور الاشياء الواقعية فقد كان يرسم تلك الاشياء في ممارسة لاشعورية لاخضاعها بعد ادخالها في فعله الاحتوائي. وكان إطار فعالية الرسم الاولى، إطاراً فكرياً بدائياً، يجمع الصورة التقليدية والتخيل في جهد استيلائي، تخضع الاشياء ـ بموجبه ـ الى الانسان الذي جعله «العقل» بادياً اكبر من حدوده الحيوانية.

فالعقل، يفكر، ويتأمل، ويتحاور، ويتخيل. ويقدم إضافات نوعية الى الاشياء التي بدت امام نظره ساكنة، او محدودة الحركة.

ولقد استحث **الحيوان**، وبخاصة الوحشي، القدرة الذاتية للعقل، باتجاه اكتشاف الحلول لمعضلات التكيف الانساني مع الطبيعة بكل ظواهرها الحادة، كما السلمية.

وبضوء تحديات كبرى، كان الانسان لايستسلم امامها، اتيح للعقل ان يهتدي الى (الفن).

فالفن كان في نشأته المادية الاولى، أداة اكتشاف وخلق.

: اكتشاف الانسان لهويته الذاتية والجماعية باعتباره انساناً اجتماعياً، وخلق باعتباره محاولة للسيطرة على مصادر التحدي.

لكن هذا التشخيص المعرفي للفن بدلالته الاداتية الابداعية، يقترن بالحقيقة المؤكدة. وهي حقيقة اتصال الفني بالمطلق.

ان العالم الهائل المئ بالمخاطر، والاسرار، والالغاز استثار ماهو ابعد من الحدود المادية، والنسبية، والملموسة للعقل، اي استثار الشعور بالمطلق، بمواجهة غموض مرعب.

أي ان البعد الميتافيزيقي كان الوجه الآخر للنشاط الفكري الذي حرضته الفيزيقيا وأطلقت عنانه. ورغم ان المعارف توسعت وتوزعت في مجموعتين: مادية ومثالية، فإن الفن لم يخسر مثاليته في أشد حالاته مادية. **فالفن باعتباره ضرباً رفيعاً من المعرفة، هو المعرفة الوحيدة التي تمتلك شرطها المثالي، التخيلي، الروحي، في الحالتين: في الخلق وفي التاثير الايحائي.**

فالفنان وهو يرسم لوحته الفنية، يفتتح موسم هجرته الى عالم الخطوط والالوان بعشرات من الأخيلة، والتصورات، والنماذج المثالية، او المفككة.

فتأتي اللوحة كمعطىً مادي، من جانب، وكحالة رؤيوية من جانب آخر.

وتعطي ايماضات الرؤى وتشظياتها الانفجارية الملونة، للصور والتخطيطات وجوداً حركياً، بالغ الحيوية. بعد إكتمال اللوحة، او جزء معين منها، يكون الفعل الايحائي لها، من حيث علاقتها بالناظر، نوعاً من التجاوبات التوليدية للمعاني المستنبطة.

بهذا التوضيح تولد اللوحة معمدة بالرؤى والأخيلة، والافكار، والاحلام، وبكل العوامل اللاشعورية التي تتماشى مع الشعور في رفقة لاتخلو من عجائبية.

وتدخل ـ **بعدئذ** ـ عالم البشر والاشياء، كرمز، علاوة على كينونتها المادية الدالة.

إن الفن ـ اذن ـ في جميع أطواره، لم يستطع ان يكتسب وجوده، ومعناه، وقيمته، خارج الفكر.

وصلة الفكر والفن بالحرية هي صلة مصيرية، إذ لا (فكر) بدون حرية، ولا(فن) بدون حرية، فهما ـ الفكر والفن ـ ينشآن على نبض الحرية في العقل الانساني،! وفي الضمير الانساني، وهما يترعرعان ـ ايضاً ـ على اجنحة الحرية، التي تجعل كل شئ خليقاً لان يكون اسمه.

وحين عبرت الفلسفة اليونانية، [واكدت ذلك الفلسفة الغربية والشرقية معاً] عن حركية الاشياء، فهي في جريان دائم، كانت تشخص المثالي في المادي.

لقد نُسب الجريان الى **ديمقرطس**، والفلسفة المادية، ولكنه بالنتيجة ـ اشار الى المطلق، لان إطلاقية الحركة وفرت للفلسفة القدرة على اكتشاف الطاقة قبل ان يتوصل العلم الى ذلك.

وسواء أكان الطابع العام للمؤثرات الفكرية على الفن دينياً، او ميتافيزيقياً، او نظرياً فإنه حدد العلاقة بين الفن والفكر باعتبارها علاقة عضوية وجوهرية.

وحده، الفن (الذي) ربط نفسه بأهداف مادية، ونفعية ضيقة، حكم على نفسه بالفقر، وهو

ـ كفن نفعي ـ وبمختلف مدارسه، لم يتجاوز الاطر الصناعية الميكانيكية للرسم الفوتوغرافي.

لقد كانت المرحلة الاساسية للفن الواقعي، والقائمة على تقليد رسوم الطبيعة، تعتمد على الصنعة، المقلصة للفكر،! لأن التقليد العمومي هو نوع من الموالاة الجامدة التي لاتستوعب جدل الحياة، وخصائصها الفذة.

ان الرسم الواقعي القريب من **التصوير**، لايوفر غير الابعاد الخارجية للأشياء المرئية، دون ان يحيط علماً بالمعادلات الكيمياوية والفيزياوية في حركتها الداخلية.

وحين تقدم علم النفس، بفعل غنى وتعقد عالم النفس البشرية، إثر التفجيرات الهائلة للأزمات الرأسمالية في كيان المجتمع والفرد، اصبحت المعالم الظاهرة للجسد الانساني لاتثير قلقه، مثلما تفعل تيارات النفس الخفية.

لقد اصبحت للأسرار وللعلل، وللأحزان لغة جديدة لايمكن رسمها بالتقليد البصري.

ان العالم بعد ان غزته الآلة، اصبح مليئاً بالمركبات، طبقة فوق طبقة، وأخذت النفس تئن تحت زحمة الضغوط المادية الكثيفة والساحقة، **فنشا اخطر شكل من اشكال الاغتراب، وهو ذلك الماثل في ابتعاد الانسان عن ذاته.**

فالانسان وجد نفسه مقذوفاً في خضم دوامة الاشياء المهلكة، وانغمس العقل في بعض مهمات التكييف، وهي مهمات اغترابية، إستلابية أساساً، فتولى مهمة التمرد على هذه الوظيفة المشينة للعقل الرسمي، الاجتماعي المكيف، صوت اللاشعور، واللاوعي.

وباقبال المجتمعات على انفراطات هائلة في موازين القيم والمبادئ اختار الفن مهمة جديدة، بعد ان أعلن الأضراب عن تصوير عالم لايستحق البقاء، فكيف يستحق التصوير؟! كانت المهمة الجديدة، هي إعلان بطلان العالم، المتماسك ظاهرياً، والسعي من أجل تفكيكه.

لقد كان اللامرئي، الخفيّ، الغامض، الشاذ، المهجور، المنسيّ، اللامتعيّن. وحده الذي يثير الأشواق، ويحمل الآمال التمردية، التي رفعت (لا) عريضة، جارحة، بوجه إنسجامات مشبوهة لنظام اجتماعي حامل للخراب والموت لأفراده.

كانت ثورة الفن في التجديد امتداداً للعبقريات الكلاسيكية في فنون عصر النهضة، والتي كانت مترعة بالفكر، والهندسة، وبالجماليات الساحرة التي تشد الارض الى السماء.

وكانت الرحلة من ميكائيل انجلو ودافنشي، الى بيكاسو، من العظمة بمكان، بحيث لايقودها الا الفكر الجبار.

لقد تبين بجلاء ان الفن الكبير يحتاج الى افكار كبيرة، مهما كان نوع مدارس واتجاهات الفن.

انه لايحتاج الى احساسيس مجردة، فالأحاسيس لن تكون ذات جدوى في عملية الخلق الفني، والابداع، الا اذا احتلت موقعها في هارموني العلاقة بين الاحاسيس والمدركات والأفكار بأتجاه معرفة متنامية. **وليس من مبالغة في القول بان الفن هو سلطة الفكر المفروشة على الاشياء عبر جماليات مرسومة.**

ان الفن ينتزع من الاشياء جوهر معناها، ويعيد تجليته بصورة مادية ـ فنية، على اساس الهيمنة.

فالخلق هيمنة، لكنها من طراز إنساني اعلى، يتولاها الانسان مسوقاً بدوافع المطلق، والمعرفة التي لاتتجزأ، والفعل الاحسن. والفن بدون فكر، وحوار ليس اكثر من صنعة.

ومن هنا فإن الفنون الحقيقية هي التي تؤرخ مراحل حياة البشرية، وتسجل الملامح الاساسية انها حقيقية بمقدار اتصالها بمنابع الفكر الاصيل واتجاهاته الفعلية لابظواهره السطحية ونظمه المفروضة قسراً.

ان الفكر يُعطي للفن سُموّه، ويحدد له ـ بلا تحديد ـ اهدافاً إنسانية، وجمالية كبرى. ولما كان الفن يطمح الى ان يجعل الحياة جميلة فهو يتضامن مع الفكر في الدفاع عن **التزام الفكرة**، **وجمال** الهيئة والعلاقة.

وتؤسس العلاقة الجدلية بين **الفكر والفن** طرازاً حضارياً حقيقياً يليق بالشعب المتمدن، يعجز الفن التجاري عن توفيره لان الفن التجاري يقف على النقيض من حاجات الجماهير المادية والروحية، وهو ـ في احسن الاحوال ـ يشكل جزءاً من واقع تجاري استهلاكي هامشي، بالقياس الى حركة العلوم والمعارف والافكار التي تُعد الضمانة الجوهرية لرقي الشعوب وانتظام مسارها التطوري.

أي الأحباب أتاني؟!

١)
على روحيَ الصغيرةِ مثل حبة قمح
احكمت الابوابُ اقفالها
ومن الزرد التي كبلتني
خرجت آهاتي
مثل دخان محتار
ياعين عقلي
ماذا فَعلتِ لي؟
ويانفسي الملتمة
مثل سنونو خائف
اي الأحباب اتاني؟!

●

٢)
من زاوية الزاوية،
من نقطةٍ في بؤرة الروح الواهية
صعد عامود اشتياقي
وكان حراً كحليب امي
ومع بوصات الصعود
ارتفعت روحي
بوصةً بوصة،
وعلى حافة الوصول
تبددت روحي
وتكومت كالفكرة المنبوذة
فاي الأحباب اتاني؟!

●

٣)
عمري
حسرةٌ مرّت
وانا بين الحسرتين عبارة
ياعبارة:
ياحروفاً سقطت دون إشارة
روّضي
نفسي المثارة
هَدّمي هذي المغارة
ياخسارة
اي الأحباب اتاني؟!

●

المقاومة في قرية أخرى!

ـ إن هذه القرية هي مصدر البلاء. فمنها تخرج (المقاومة)، تضرب وتعود، ولاندري نحن كيف يحصل ذلك. لقد اختارتها القيادة العسكرية قاعدة لإحتلالنا.. ولابد ان تتسلط منها على المناطق المجاورة. والذي يحصل الأن. ان هذه القرية هي مصدر الخطر!

ـ ولكن ياسيدي (الآمر) ـ أجاب المساعد ـ ان القرية هادئة تماماً.. لااثر فيها لأعمال العنف، والمغامرة. وان مكانها على هذه الهضبة العريضة، العالية يجعلنا نشرف على القرى الأخرى، والسهوب، فيصبح كل شئ تحت مرمانا.. هدفاً سهلاً..

ـ القرية نفسها هادئة.. كما تقول.. لكن المجرمين يعبثون في القرى التي على شمالها.. البارحة مثلاً.. قُتل جنديان.. في إحدى أماكن الحراسة، كما قُتل احد الشيوخ الموالين لنا..

ـ ربما توجد عناصر مخربة في الأماكن التي في الجوار، أما هنا.. فلم المس شيئاً.. ومنذ ان منعنا التجول من المساء حتى الصباح في كل يوم، والقرية مكتومة الأنفاس.. الى الحد الذي بتنا نتمنى فيه ان يتجولوا..

ـ ماذا؟ هل انت مخرف؟

ـ عفواً.. سيدي، لقد بالغوا في الهدوء والاستكانة. حتى اشتقنا الى ان نرى اثراً آدمياً..

ولااكتمك ياسيدي.. (وارجو المعذرة) ان الهدوء الزائد يثير الهلع في نفوس بعض أفرادنا..

(أربدَ وجه القائد، غضباً..)

ـ صه، ياهذا.. صه.. لقد جئت للتفتيش والاستطلاع، لالسماع الهذر.. قل لي هل تعاطيت شيئاً من المسكرات؟

ـ عفواً.. سيدي، انا في واجب دائم..

ـ مخدرات؟!

ـ ليس هنا، ياسيدي غير البرد، والعاصفة.

ونحن على قمة الهضبة مثل غراب على عامود هاتف في الصحراء.. مشغولون بالواجب والعزلة..

ـ على كل حال، المعلومات التي وصلتني من عيوننا المنبثة في كل مكان.. (عرفت؟ في كل مكان).. ان المخربين يخرجون في منتصف الليل، من أوكار هذه القرية الخبيثة ليسرقوا ويهاجموا نقاطنا العسكرية، ثم يعودوا قبل الفجر..

فماذا فعلتم ضد ذلك؟

ـ نحن رهن أوامرك سيدي..

ـ أوامري صريحة، القتل حتى ولو على الشبهة.. إن وجودنا هنا، ليس مجرد احتلال، إنه رسالة مقدسة.. وأي تهاون هو انتهاك لقداسة الرسالة..

قل لي!

ـ سيدي!

ـ لو عثرتم على شخص يتجول في ساعات المنع، ماذا تفعلون له؟

ـ الشنق.. سيدي!

ـ فقط؟

ـ وأمام أهل القرية ليكون ذلك عبرةً لمن اعتبر

ـ فقط؟

ـ امرك سيدي!

ـ هل تشنقون الرجال فقط؟

ـ والنساء ايضاً..

ـ ؟

ـ والاطفال.. وكل من يتحدى الأوامر الصريحة بمنع التجول..

ـ اسمع..

ـ سيدي..

ـ هذه القرية انموذج لاختبار سلطتنا.. فإن نجحنا هنا، نجحنا في كل مكان.. أتعرف ماهي السلطة؟

ـ تنفيذ الأوامر والتعليمات الصادرة من القيادة، سيدي..

ـ لا.. السلطة اكبر من هذا الواجب الذي تتحدث به.. تنفيذ الأوامر ايها المساعد، هو أمر بسيط، بل وثانوي.. أما السلطة فهي الاطباق الكامل على هذه القرية، من أعلى ومن جميع الجهات، حتى تصبح مثل قطعة نقود تحت عشرات الأحذية..

ـ نعم سيدي.. ستكون الأحذية.. التي..

ـ صه، ايها الجاهل المخرف. انا اقرب الصورة الى ذهنك المتعفن، بهذا المثال.. افهمت؟

ـ نعم سيدي..

ـ هل سمعت صوتاً؟

ـ لاياسيدي.. الهدوء الخانق.. يُصبح صوتاً احياناً..

ـ ايها الغبي (قال بانفعال وهو يكزّ على اسنانه) هل انت اديب؟

ـ اعوذ بالله سيدي!

ـ إذن.. فلتعلم حين تعدم رجلاً يتجول ليلاً، فانك لم تفعل شيئاً عجيباً.. وكذلك لو اعدمت امراة او طفلاً.. فذلك تحصيل حاصل.. لكن السلطة، سلطتنا نحن المثلين، كما يسموننا، تقتضي منك اعدام الكلب الجوّال، والقطة المتجولة.. افهمت؟

ـ نعم سيدي..

ـ حتى نسمة الهواء.. تعدمها.. اذاما تطلب الأمر..

ـ كيف سيدي؟ نعم سيدي.. كما تطلب سيدي..

ـ حسناً.. إذن.. سآخذ قليلاً من الراحة.. سأرقد قليلاً بملابسي.. وانت ؟ سمعت انك تنزع بزتك العسكرية حين تنام.. هل هذا صحيح؟!

ـ لااكذب عليك سيدي.. هذا صحيح.. لقد تعلمت منذ الصغر.. النوم بملابس النوم..

ـ هاه؟.. الم أقل انك أحمق.. أو شئٌ من هذا القبيل.. الدرس الاول الذي يجب ان تتعلمه وانت في السلطة، ان تنام بملابسك الرسمية.. فالمخربون وقطاع الطرق، قد يهاجمونك حتى في الاحلام..

ـ عين الصواب، ماتقول.. سيدي..

ـ على كل حال.. انا منذ الآن في رقاد خفيف، حتى وان رايتني مستيقظاً.. فانا مستيقظ دائماً حتى وإن أخذني الرقاد.. إياك ان تنخدع بالظاهر..

ـ حقاً.. سيدي..

ـ والآن غادر الغرفة.. حالاً..

ـ أمرك سيدي..

تحركت تيارات ريح بارد، اعتصرت بيوت القرية الهضبية بقوة، وتساقط رذاذ مثلج، على وجوه الحراس الليليين، الذين أناخوا على الفوانيس مثل خَيَم الحماية.

ـ ياللهواء اللعين.. إنه عاصفة.. بل عواصف متعددة!

«تحدث المساعد مع نفسه..»

اشتدت موجات الريح وهي تنطلق من (لامكان) على دوران الجهات الداخلية للقرية..

ـ لم أرَ ريحاً هكذا منذ ان وُلدت.. إنها تهجم على الوجوه قادمة من الارض.. كأن المداخن الارضية تنفخها نفخاً جنوبياً. أفِ الا يستطيع الانسان ان ينام ساعة.. رغم ان كل شئٍ هادئٍ. هدوء الاموات الذين وافاهم الاجل قبل اعوام!

ـ سيدي.. سيدي!.

جاءه صوت من الخلف، مثل الريح الغاضبة الآتية من جوف الارض..

ـ ماذا؟

ـ لقد قبضنا عليه..

ـ من؟

ـ هذا الكلب.. وجدناه يتجول قرب الدكاكين.

ـ ائتوني به.. إنه صيدنا المثالي.. لقد كان الأمر محقاً.. العصابات تنطلق من هنا.. وماالهدوء الظاهر إلا الستار الكثيف الذي يخدعنا به الاوغاد.. تعال.. تعال ياوحش.. تعال كن إنساناً ضئيلاً..

ـ اين اخفيت السلاح؟

ـ أي سلاح؟

ـ ايها المجرم.. تتشاطر علينا؟ ماذا تفعل في منتصف الليل البهيم؟ تزود اصحابك بالسلاح؟ ام ماذا؟

ـ أي أصحاب وأي سلاح.. أنا أبحث عن دبس..

ـ ماذا؟

ـ دبس.. دبس..

ـ علمنا ان الزيت لتزييت بنادقكم أيها القاذورة، أما الدبس، فهذا أمرٌ جديد علينا..

ـ اية بندقية،وأي زيت..؟! ساعدني ارجوك.. ساعدني.. إن زوجتي تشتهي دبساً.. زوجتي العزيزة .. الوفيّة..

ـ ايها القاذورة.. تريد ان تخدعني!.. تخرج ليلاً ومنع التجول ساري المفعول، وتعرّض نفسك للشنق.. من أجل دبس لزوجتك العفنة..

خذوه، ايها الجنود، وليكن موعد اعدامه الضحى، على مرأى من اهل القرية جميعاً، وليشهد ذلك الرجال والنساء والاطفال، وحتى الكلاب.. والقطط.. ليكن الدرس واحداً بقوته.. لايهبط ولايتساهل.. وسيرى السيد (الآمر) بنفسه يقظتنا الشديدة.

كان الوقت ضحىً، وامتلات الساحة المثلثة بأهالي القرية وخطب فيهم الآمر نفسه مهدداً، متوعداً، فيما كان حبل المشنقة يلتف على رقبة الانسان الضئيل، الذي كان يتفحص وجوه الاهالي باهتمام ملحاح.. وهو يُحرك راسه ذات اليمين وذات الشمال.

كانت نظراته تبحث عن زوجته، بين الناس...

ـ هاهي قادمة..

(قال الرجل الضئيل بلهفة..)

ـ من؟ ايها الكلب؟

قال الآمر!

ـ زوجتي الحبيبة.. إنها قادمة نحوي..اه ايتها الحبيبة.. (لم يكن يعنيه الشنق!)

ـ هاهي زوجتي الغالية.. العزيزة، الوفية!.

(كان الموت اخر مايفكر فيه..)

ـ ايتها الحبيبة.. ايتها الحبيبة..

اخذت الزوجة مكانها في ازدحام اهل القرية التمعت عيناها، وهي تقترب من الصف الامامي، وركزت نظراتها في عينيه، ومدت يدها مؤشرة..

«عبد.. هل حصلت لي على الدبس؟..

وبعجلة التفت الآمر الى المساعد.. قائلا:

ايها السيد المساعد.. ارفع منع التجول، وغادروا هذه القرية فورا، فالمقاومة ضدنا توجد في قرية اخرى..

٢٠ شباط ١٩٩٠

يتحدثون عن عزيز السيد جاسم

- الشاعر حميد سعيد
- الشاعر علي الحلي
- الناقد محمد مبارك
- الشاعر عبد الرحمن طهمازي
- القاص الأديب عبد الرزاق رشيد الناصري
- الروائي عبد الخالق الركابي

بعيدا عن حصار الأحادية الشعرية

يضرب جرس الهاتف في مكتبي بجريدة الثورة، ارفع السماعة، كان محدثي على الطرف الآخر صديقي عزيز السيد جاسم..

وكالعادة يدخلُ في الموضوع مباشرةً، ويخبرني بأنهُ بدا بمشروع كتابٍ عن شعري، انجز منهُ فصلين، ولديه بعضَ الاستفسارات، من اجل اكمال المشروع وكتابة الفصول الأخرى..

اعترفُ انني احسستُ بالسعادة، ليسَ لانني احترم قلم صديقي حسب، بل لانني اعرفُ عُسر قناعته بالشعر، وادرك ان التناول النقدي الشمولي الذي تميزت به كتاباته في نقد النص الشعري، اقربُ الى رؤيتي في هذا المجال..

لم اخفِ سعادتي في تلك المكالمة الهاتفية وافصحتُ بحماسةٍ عن استعدادي للأجابة عن استفساراته، واذ تصلني الاستفسارات ابدا ساعة وصولها بالأجابة عنها..

وما ان انتهيت منها، ارسلتها اليه مرفقة برسالةٍ قلتُ فيها.. أنا سعيد ان يكتب كاتبٌ مثلك عن شاعرٍ مثلي، رغم ان الكتابة جاءت متأخرةً..

في مكالماتنا الهاتفية التالية وفي لقاءاتنا، لم يُعلّق على ملاحظتي رغم تاكدي ان مثله لاتفوته مثلها، ان ملاحظتي بشأن توقيت الكتابة، وعدم تعليق الصديق عزيز عليها، تحيلني الى نمطٍ خاص من العلاقة بين صديقين، شاعر ومثقف موسوعي ظلُّ الشعر في مدار اهتماماته قارئاً ومتابعاً وناقداً، ورغم ان صداقتهما تمتدُ الى مايتجاوز عقدين من الزمن ظلت حواراتهما في شتى شؤون الثقافة والابداع مستمرة.. لكن لا اتذكر ان شعري كان حاضراً في أي من حواراتنا الدائمة..

كنت اعرفُ رايه في تجربتي الشعرية، أو في قصيدة جديدة أنشرها أو مجموعة شعرية أصدرها من خلال حواراته مع الآخرين أو من أشارة منشورة هنا أو هناك..

اما الشعر، فهو حاضرٌ باستمرار في علاقتنا كمثقفين صديقين، اكدّ الحوار المفتوح صادقتهما وعمّقها، واذا كنا معاً قد عرفنا بتعدد اهتماماتنا الثقافية، فقد كنت أقدَرُ على تحديد مساحة اهتماماتي الثقافية، كمنتجٍ على الاقل، اذ وجدت في الشعر أرضي التي أستنبتها في مدى الوعي الابداعي.. ثمّ تاتي الاهتمامات الأخرى.. أما عزيز السيد جاسم فأن أهتماماته الثقافية، تتداخل حتى ليصعب ان تضع لها سُلّم أوليات، حتى كأن كل فرع من فروعها يتقدّم على سواه..

من هنا، ظلّت علاقته بالشعر موضع سؤال دائم بالنسبة لي.. فكيف يتاتى له أن يفرد كل هذه المساحة للشعر في زحمة أهتماماته الثقافية الاخرى، فإذا كان التوصيف السهل والشائع للموسوعي هو الذي يأخذ من كلٍّ فرع من فروع المعرفة بطرف، فإن علاقتهُ بالشعر في الصميم منه وليس بطرف كما يذهب الى ذلك التوصيف الذي أشرت اليه، فهو متابع لجديده مستغرق في تحولاته منفتح على آفاقه، تسعفهُ معرفة واسعةً بمدارسه وقراءة عميقة في مضانه.

لم يحاصر وعيه بالشعر في حدودٍ ماضوية او حداثية، ولم يحجب عن مكتبته دواوين الشعر الأجنبي ويقصرها على المكتوب منها بالعربية فقط..حتى ليستطيع ان يجالسَ في آن واحد امرئ القيس وطرفة بن العبد وأبا نواس والمتنبي وشوقي والجواهري والسياب والبياتي وعبد الامير الحصيري وهوميروس ورامبو وبودلير ولوركا وسواهم..

أما موقفه النقدي، وعبرَ جميع مراحل اهتماماته الشعرية فماكان محاصراً بأحادية فكرية او مدرسية، ليسَ لانه استطاع تمثل الفكر النقدي قديمه وجديده، ولكن لأنه قارئ جيد، يظل في حالة حوار مع مايقرأ وعبرَ هذا الحوار يؤسس موقفه النقدي وبالتالي نصّه النقدي.

ان هذه الدربة على الحوار، جعلته باستمرار متوفز الذهن، حتى ليبد ولي احياناً ان اليقين عنده منطقة جد نائية لايصل الى تخومها الا عبرَ عذابات الشك وحرائق الاسئلة..

ولعلّ دربة الحوار، منحته خصوصية نصٍ محاور، واستطيع ان اقول ان اقرب كتابات عزيز السيد جاسم الى نفسي ان لم اقل افضلها هي التي يكون فيها طرفاً في حوار مع الآخر..

ولعلّ هذا ماجعل الكتابة فعلاً يسيراً لديه، فهو يكتب بنفس اليسر الذي يتحدث فيه، ويتحدث كما يكتب، الآن تذكرت أنني لم أسأله عبرَ كل سنين علاقتنا، هل تمنحهُ عمليةِ الكتابة فعل توليد الأفكار أم أنها مرحلة أخيرة في تفريغها على الورقة البيضاء بعد أن اكتملت بسلسلةٍ من الحوارات، مع النص الذي يقرأ ومع الآخر الذي يلتقي به ثم مع النفس؟

فـاذا احتكمت الى المراقبة لا الى الحدس، ولاننا عملنا في بداية السبعينات في مكتبين متقابلين في جريدة الثورة، وطالما شاهدته اثناء الكتابة، اجدني اكثر ميلاً الى التصور الثاني..

في تلك الفترة اشتركنا معاً في رحلتين صحفيتين، الاولى الى موقع العمل

في مشروع الدوّاية الزراعي في محافظة ذي‌قار، والثانية الى الأغوار في الأردن لمعايشة الفدائيين بدعوة من جبهة التحرير العربية، وفي كلا الرحلتين كنتُ أظن انهُ غير معني بظواهر الاشياء غير قادر على رؤية المحيط، بشراً وحركةً ومكاناً..

لكن اكتشف في مابعد، سواء في استذكار مامرُ بنا، او في قراءة ماكتب عنهما، ان ذلك الشرود يوفر له رصد اكثر التفاصيل دقة ووضوحاً..

اخيراً.. سأستذكر بدايات علاقتنا..

لقد بدات عبرَ تماسٍ ثقافي، ففي النصف الثاني من الستينات كتب عزيز، مقالة في مجلة (عبقر) التي كانت تصدر آنذاك في مدينة النجف بعنوان «هل كان فوكنر باروقياً» وكلفتني المجلة بنقد مقالات عددها الذي نشرت فيه المقالة، ولانني لم اكن اتوفر على معرفة دقيقة بالحركة الباروكية، فقد كتبت ذلك واشرت الى عجزي عن تناول المقالة.. ثم عرفت، ان هذا الموقف ترك اثراً حسناً في نفسه..

في عام ١٩٦٨، دخلت الى مكتب الاستاذ كريم شنتاف اول رئيس تحرير لجريدة الثورة، لأسلمهُ مادة صحفية اذ كنت أكتب عموداً يومياً ينشر على الصفحة الاخيرة من الثورة.. آنذاك كانت الثورة قد غادرت مكاتبها في منطقة الشيخ عمر، وانتقلت الى بيت في منطقة العيواضية بالقرب من الجسر الحديدي..

وفي المكتب وجدت شخصاً لم يسبق لي ان رايتهُ، واذ يقدمهُ الاستاذ كريم شنتاف لي، اسمع اسم عزيز السيد جاسم.. وأسرعت في الحديث معه واذا كنتُ كثير الحرج في لحظات التعرف الاولى، فقد وجدتُ صاحبي اكثرُ حرجاً.. وكنت المبادر الى اقتحام صمته..

ثم خرجنا معاً.. سرنا باتجاه باب المعظم، ثم الميدان، ودلفنا الى شارع الرشيد ثم افترقنا قرب جامع الحيدرخانة، أماهو فقد دخل مقهى البرلمان.. وواصلت السير باتجاه الكرخ حيث كان ينتظرني بعض الاصدقاء في مقهى ١٤ تموز في ساحة الشهداء..

ومنذ ذلك اللقاء.. استمرت العلاقة بيننا ومازالت.. رغم ان فرصَ اللقاء المباشر لاتتوفر لنا احياناً لفترات زمنية طويلة.. لكن ماان نلتقي حتى كأننا افترقنا قبل ساعة واحدة..

حميد سعيد

صورة قلمية

عزيز السيّد جاسم

● الاستاذ عزيز السيد جاسم ـ صديقاً ومثقفاً ـ انسانٌ ذو كفاءةٍ عالية من الالمعية والطاقة الابداعية، وله استيعاب كبيرٌ للمضمون الموسوعي المجرّد من بهرج السِمة الطارئة. قلَّ نظيرهُ بين ابناء جيله.. اذا أُخذت معايير الامور من منظورها الشمولي، الحر، العادل، وبغض النظر عن «بورصة» الاحكام والالقاب والاوصاف المتداولة في اسواقها.

● لاادري على وجه التحديد المنصف.. اذا كان صديقي الشهم (ابو خولة) قد جار على نفسه حدَّ التجاوز، اكثر من حيف الآخرين له حدَّ الخطيئة، ففي نفسه.. قوّتان متنافرتان.. تتصارعان، على جبهتين متوازيتين.. ولو انني، وبتقديرٍ صادقٍ خاص، اجنح الى معادل القوة الذاتية في نفسه.

● انسانٌ، كريم اليد، كاتبٌ، اديبٌ، سياسيّ، اقتصادي، مفكّر تنظيري توزعّت انشطته المختلفة باكثر من ميدانٍ وموضوع: في الادب والسياسة والاقتصاد، والاصلاح الزراعي، ونقد الشعر، والرواية و..الخ.

● يمتلك كثيراً من الخصائص المتناقضة في السلوك البشري.. بين حدة الطبع الجامح.. ودفء الهدوء المتسامح..، بين ضبط «الجدلي» الصارم.. وتهويم «الصوفي» المجنّح في مباهج السديم المثالي..، بين الروح الاجتماعية الريفيّة الطليقة.. ونزعة المدن الانطوائية..، بين مستودع الكبرياء المترع به وجدانه.. ومايُراق من نزفٍ تنوءُ به عروقُه المتعبات.

● له اكثر من خمسين كتاباً موزعاً في شتى صنوف المعرفة والثقافة والفكر علاوة على العشرات من المقالات والبحوث والمساجلات النقدية.. لكنَّ «بخته» ضائع اسيف.. بين ركام التقويم التقديري، المنسلخ من إكسير العفّة والتجّرد والنزاهة، المتساقط على صخرة الحقيقة.. تاريخياً وانسانياً، خصوصاً اذا عرفنا ان «ابا خولة» المضياف، لايُحسن لعبة الموائد «النقدية» في مواسم التسوّل، ومساومات الرشوة الخفيّة في اندية الليل.

● من الطريف المحزن، ان لابي خولة.. ثلاث رواياتٍ (المناضل) و(الزهر الشقي) و(المفتون).. ومن هزُوَة الالاعيب النقدية السائدة، ان اكثر «نقّاد!!» الرواية، ومؤرخيها، ومستعرضي ببلوغرافيتها كذلك لايُجهدون اذهانهم المتقدّة بالزُلفى.. في الإتيان على اسمه المجرد في جداول احصاءاتهم، ولوائح بياناتهم، لكنهم ـ مع كل ذلك ـ يشيّدون صروحَ المديح.. من اجل رواية يتيمة، او عدة روايات تقريرية.. لهذا او ذاك. إيماناً بالحكمة الاغريقية «شِرارُ اثينا.. يطردون خيارَها»، ان لم تكن «العملة الرديئة».. تطرد العملة الجيّدة.. وهكذا كان.. ولله في خلق الانسان.. الفُ شان.. ياصاحبي!.

علي الحلي

مفكر من طراز نادر

الاستاذ عزيز السيد جاسم كاتب أديب مفكر من طراز نادر.. يجمع في كتاباته وادبه بين نزعة موسوعية أصيلة في التفكير.. ونظرة شمولية في الفهم لاتتهيأ الا للقلة القليلة من حملة القلم في اي لسان. ولقد أتحف المكتبة العربية، خلال أقل من ربع قرن من الزمان، بما يربو على اربعين كتاباً.. توفرت في مادتها الذهنية على اكثر من حقل او مجال في المعرفة البشرية، حيث توزعتها ميادين الادب ابداعاً ونقداً الى جانب الفلسفة والتاريخ والسياسة والاخلاق.. كان في جميعها مبرزاً مرموقاً في ابداعه وحيوية رصده وجدة تناوله وجرأته في الاجتهاد والطرح، لم يغره التقليد والغرف من معين الآخرين فيرتاح، كما يفعل غيره، الى مايوفرانه له من مادة جاهزة.. ولم تُطبه مغريات الحياة فيتلفع بها ويرخي أعنته في مسالكها

ودروبها، وانما ظل في جهاد ومجاهدة للنفس ومايطيبها والآخر ومايملك من رغب او رهب، شأن كل المؤمنين من أولي العزم، لاتأخذه في اجتهاد او استقلالية في رصد او نظر لومة لائم او تثريب عاتب. ولئن عرّج احياناً على المجاز واساليبه فتخندق بها، فلطالما طاول بالتصريح والصريح مردداً مع شيخه حكيم المعرة:

لاتقيّدعليّ لفظي فانني مثل غيري تكلمي بالمجاز

فيوم تقدم باطروحته العتيدة في تكييف وفهم العلاقة الجدلية بين القومية والطبقة، لم تأسر خطواته في البحث والتحري والنظر المسلمات التي وقف عندها الاخرون ممن توفر على موضوعتي القومية والطبقة، وانما طفق يقلب وجهات نظر مختلف الايديولوجيات والفلسفات التي عرضت من قريب او بعيد لموضوعتيه تين.. ويستقرئ التاريخ العربي القديم والحديث معطيات ومقومات بنيوية تكوينية، ليتلمس من خلالها مقومات وخاصيات هاتين الحقيقتين المكونتين تاريخياً - القومية والطبقة، ليخرج من مغامرته هذه بماهو جديد في موضوعة الجدل تلك. ولئن لم يجد جديده هذا صداه في مطارحة او متابعة، فلطالما كان ذلك قدر الفكر والمفكر في ربوعنا العامرة بصخب الصاخبين وارجاف المتنبين حتى ايام ازدهارنا حضارةً ونبوغنا فكراً على ايام بني العباس في بغداد، والّا.. فبماذا نفسر ونبرر غياب منهجية الغزالي في الشك عنا طيلة اكثر من عشرة قرون... وحضور منهجية ديكارت فيه مجلجلة صاخبة على يد الدكتور طه حسين قبل ان نتنبه الى سبق فيلسوفنا الذي مازال بعضنا ينكر عليه ذلك السبق، بتنطع وتنفج لم يبلغ جِفافهما الكثير ممن ينكر علينا - من حيث نحن امة، اية امكانة او قدرة على الابداع في فكر او نظر؟؟

ولقد كان نصيب ماكتب من نقد أدبي.. وتقدم به من اعمال روائية كذلك. فمع أن روايتيه - «المناضل» و«الزهر الشقي» تقفان بجدارة في صعيد متناظر مع افضل ماكتب من روايات تاريخية عندنا، لم تحظيا بما هما حقيقتان به من لدن نقدنا ونقادنا المعنيين بالآثار النثرية الموضوعية في الادب، على ان روايته - «الزهر الشقي» بخاصة تؤرخ بحسية جمالية عالية.. ورؤيا ورؤية ذهنية تشكيلية باذخة الثراء في تركيبها وحدسها وماتفبرك من احداث ووقائع وتخلق من نماذج، لمرحلة تاريخية معقدة ربما كانت من اخطر ماعاشه العرب من تاريخهم المعاصر قبل هزيمة حزيران.. وادخل حلقاته في سلسلة العلاقة بين الفعل واثره التي قادت الى هذه الهزيمة.

ومع ذلك.. ورغم ان كينونته النارية كانت تدفعه باستمرار الى ان يفكر باعصاب محترقة.. واحاسيس مضطرمة.. ونوازع انفعالية لها من البحر الخضم هيجانه واضطرابه وثورته؛ لم يحمل جراء ذلك اصراً على احد او موقف، وانما مضى مكابراً في سبيله يتلبسه شغف العشاق المعاميد لمن حوله.. وزهد المتصوفة الذين ماتت في أعماقهم أية نزعة للملك والتملك، يداري العقوق.. ويحنو على الاصدقاء من خلال الصفاء الذين كان اختياره لهم يقوم على اسس روحية وذهنية بالغة الخصوصية والنقاء.. شديد الاحتفاء بالحضور.. عميق الأسى والوفاء لمن غادر ورحل منهم الى حيث لارجاء في أوبة او لقاء. ورغم ضيق ذات اليد احياناً كثيرة، كان ينفق مافي اليد من قليل - هو كثير جداً في مثل مجالس اخوان الصفاء، دونما تحسب لما سيكون عليه الغد.

تلك هي صورة ابي خولة التي استقرت في الذهن عبر علاقة روحية فذة امتدت لربع قرن.. ثراء وتنوع عجيب مُعجب في العطاء.. ولجاجة مستميتة في الحق.. ومكابرة وكبرياء وترفع عن كل ماهو عابر غير قار.. واشرئباب لاينفك يصله بالسماء ويحمله على تطهير طينته بوهج شموس لاتنطفئ.. وفكر شمولي موسوعي يجمعه الى كل اصحاب الرسالات من حملة القلم.. وزهد بالحياة يجعله ابداً أثرى من اي مليادير في الارض.

محمد مبارك

دليل موجز الى صداقة مستفيضة

-١-

إن صداقتي لعزيز السيد جاسم صداقة ذات طبقات، وإذا طرأ تغيير على كلمة طبقات، فهي صداقة متشعّبة تخضع دائماً لكونها قابلة للتحقّق والتطبيق، بدأت منذ الستينات باعتبارات أدبيّة وسرعان ماتدّفقت الى طوع أخوّة تنزع الى فهم وتفاهم بالكلمات والحياة.

تعارفنا بالرسائل، والرسائل التي تتكدّس خلفها عاطفة وحدس تتقلص مطالبة باللقاء الذي يطوي عدداً من الاخاديد التي لاتطوى من غير حضور وتبادل كلمات.

كان مشروع اللقاء الاول، الذي كنتُ أريده وكان هو بطله، قد وضعني امام مفاجأة انسانيّة مالبثت ان تتكرّر:

كان قد جاء الى كليّة الآداب بجامعة بغداد، حيث كنت طالباً، مع احد الاصدقاء، ومن بعيد رآني في بحبوحةٍ مع طالبةٍ كنتُ احبّ، فتركني موضوعاً في مجالي المملوه.. ولم نلتقِ، بل تعرفنا على بعضنا اثناء عدم اللقاء، بعد أن عرفتُ مهابة الوجود الانساني، ايّاً كان، الذي عُرِف صديقي بتقديره تقديراً خالصاً، ومن جانبي لم أتنازل عن هذه المعرفة فيه.

-٢-

كنتُ اريد رؤيته إرادةً، فوجدتني امام رؤيةٍ ماأشد جاذبيتها ومضاعفاتها، فكلّ شئ تتسلّل اليه الثقافة ومفاجآت المواقف، هناك استدراكات ومواقف ولكن بعيداً عن الميوعة، التي كنّا نحارب التواءاتها. لأنّنا حين نختلف لم نكن نقول لصداقتنا: وداعاً!. انّ الامر الذي كان يقع، مع عدم خشيتنا من وقوعه، هو انّ الخلافات كانت تدفع بتخوم الصداقة الى التقارب، وكأنّ هذا الاسلوب الذي راعيناه عهدٌ قطعناه على نفسينا وتماشينا معه بتواطؤ ينبثق من اللاشعور ليتسلّمه الحوار على نحو ماثل. لامصالح تعيق الوجدان، بل شفافية

تنعدم في ضحاها فضائح العتمة والشبهات. هذا هو قالب العلاقة التي لم نستر اعجابنا المشترك بها.

-٣-

انّ أول شيْ قد حدَث هو بذل الجهد نحو لغة متفَق عليها تجري فيها المعاني والمقاصد المختلفة، والمتجاورة، أقصد لغة يترتب عليها عدم مغايرة وجودنا الانساني بالكلمات، وكان اسلوبه الشفويّ السيّال يجعل مثل هذا المطلب أقلّ صعوبة، لانه يخلق فضاءاً واسعاً وجوّاً يمكّن للكلمات ان تجد فيه نقاط استناد عديدة.. الأسلوب السيّال يعني في الواقع السماح لأنْ تجد الكلمة اتجاهها نحو معنى تقتصده وتفضي به في ظرف مباشر. الأسلوب هو الوسط الوحيد الذي تشتغل فيه الكلمة لنشغلّها. وهكذا لم يكن بدون اسلوب بل كان ذا أسلوب يساعد كثيراً على فهم مايقصد. ان أيّ شيْ من التجانس لم يكن يغلب صديقي ويتركه في أيّ وهم، من أيّ نوع، وعلى وجه الدقّة كان، ومايزال، يتعارك مع اكثر الافكار اغلاقاً واقلاقاً، وكنتُ، ومازلتُ، اعجبُ من مرانهِ الذي يستوفي الكلام المؤثر والمفكّر، ليس في دليل الصوت فحسب، وانّما في التأليف ومتطلبات الكتابة بانواعها. انّ شفاهيتنا تؤهلنا للتخصّص بصداقتنا، اما كتاباتنا فانّها تيسّر للآخرين التخصّص بنا. الكتابة بأنواعها تعرّض وجودنا وصفاتنا للامتحان العام. المسؤولية ستكون في المستويات كافة، أي ستكون أمام الذات وهي تتقبل مسؤولياتها العامّة.

-٤-

اين تقع السمة الخاصة لأسلوب عزيز السيّد جاسم؟

انّها تقع وراء الاسلوب الذي يحققها ويحقق صفاته، وهذا هو الذي يجعل للمرء اسلوباً خاصّاً، اي ان يهلّ الشخص المفكّر شافاً اثناء اسلوبه، فلا شيْ يعتم على شيْ، لانّ الذي يهبط الى العتمات، مستريحاً من الخوف والتردد، ستتاوله العتمات ضعفها المريب الذي يشلّها! هذا ماقام به في روايتيه: «المناضل» و«الزهر الشقيّ» فليس هناك في هاتين الروايتين الاّ فاعل واحد، غائب عن الرواية ولكنّه يحرّك كل الاجواء والشخصيّات، انه «مؤسسة التجريد» حيث ذاتية كلّ شخصيّة، وتأريخ كلّ شخصية على وجه التحديد، انّما هو ذاتية وتاريخ «مؤسسة المطلقات» التي يواصل المؤلّف التحذير منها عبر أوصال أفراد روايتيه، لقد انتجتهم هستيريا الالتحاق والانشقاق عن تلكم المؤسّسة، واعاد انتاجهم التماشي مع النتائج، قدرُ ماأحلكه لكي يحاكيه من طريق السرد؟!. كلّ مافي الروايتين يحدث لانّ هناك مايستولي عليه: التجريد الذي يتضرّر شيئاً فشيئاً حين ينقلب الى ذوات ملموسة تُحسَبُ نقائصها على الاصل، امّا فضائلها فيتبناها التواء التاريخ. الشخصيّات في النهاية تتخاصم ومابينها شاشة المطلق الوهميّة. ها انّها تمرّنت على الحياة بدون توسّطات: فهي تنهض حقيقة وتموت مجازاً.

-٥-

يتعلّق اسلوب عزيز السيد جاسم، في ادبه السياسيّ (وكلّ ادبه العام والخاص) بمسألة لم تكن طارئة على اسلوبه الروائي، فهو لاينتظر الفلسفة لكي تتدخّل، انّها في كلّ التوطئات، يتخلّص المحدّد من محدوديته حين يظفر بأسلوب يعيد تركيب الموضوع، اعني حين يقوم المفكّر باجراء نقديّ متوالٍ، يوضع الشيْ هناك، ابعدَ منه، حتى يتأكدّ منه عبر الاقتراب فالالتحام. استقلال الموضوع لايعني انفعال المفكّر.. انّه يعني مرّة بعد مرّة قدرة المفكّر على الاستقلال. انّه نوع من التوثّب النظريّ الذي لايتقطّع، ونوع من الاخلاص لواقعة أو إرهاص بواقعة. ليس هناك أطياف وقوالب، فالإعداد الذي يلازم عزيز السيد جاسم هو شكل من اشكال الاستئناف، الذي هو مرّة أخرى نسغ كلّ حياة وعلم. (كنتُ قد قرات رايأ لأحد كبار مفكّري المغرب العربي في منهج عزيز السيد جاسم، من خلال كتابه ذي القيمة المبكرّة عربياً: «الثورة والحرية الناقصة»، انه يعتمد منهجين لايشكّلان انسجاماً، والذي أراه انّ الامر لايتعلّق بمنهج او نظريّة او مصادرات، بل يتعلّق بانّ الاستاذ عزيز السيّد جاسم يعتمد على مفاهيم اجرائية مختلفة، قد تبدو للبعض نظرية أو منهجاً، هذه المفاهيم الاجرائية يستعملها منهجٌ لامنهجان، فالمفهوم الاجرائي هو لحظة من العمل تقترح مايساعد على تحديد قضيّة من القضايا، اللاشعور مثلاً مفهوم اجرائيّ اقترح ازاء الشعور، هكذا لايكون المفهوم الاجرائي مناسبة، هنا، لندّعيه منهجاً يختلط بمنهج آخر، هو لحظة تعيين وليس عياناً).

-٦-

اذا كان بمقدور تلخيصي أن يقدّم شيئاً عن أعمال عزيز السيّد جاسم، فانه (اي التلخيص) يلتزم بعدد قليل من الانتاجات التي تساعدني على ضبط الوصف، فهناك الانتاج النظريّ الذي تصدّى لمشكلة تاريخية (مثلاً جدل الطبقة والأمّة)، أو تعرّض لفرضيّة معاصرة أخذت شكل ممارسة (التطوّر اللاراسمالي..) أو قضايا التخطيط من حيث كونه مقبلاً على تطبيق (الاصلاح الزراعي) أو دراسة الآليّات النفسيّة الملتبسة بعمل ذي طبيعة عامّة انطلاقاً من الفضلات الاخلاقيّة التي تشوّه وتحرف (الثوري اللاثوري، الوصولية، الانتهازية) او التحليل المباشر للغة السياسة الصحفية (حول هيكل..) او القراءة في أصول النصّ الشعري (قصائد عراقية منتخبة في كتابه: دراسات في الأدب الحديث، وفي قراءاته الأخيرة) أو.. أو.. الخ..

على انه، انّ كان للتلخيص الحقّ في ان يكون كلمة أخيرة، قد قام بعمل يتناول الأصول أيْ انّ دراساته ابستمولوجيّة بوجه خاص.

-٧-

في هذه الفقرة، تكون الصداقة، هي أخير من يطلّ على الراي، خاصة حينما تكون صداقة لاتشمل العاطفة فيها الاّ الثقافة، الثقافة هناك أمّا العاطفة فهنا. انّ الذات تودّ الآخر كلما حظيت بتقديره وتفهمه وطلبه.

عبدالرحمن طهمازي

تحية حب واكبار

كثيرة هي الجوانب التي يمكن التحدث عنها، في شخصية عزيز السيد جاسم: الانسان، والمفكر، والفنان، والاديب، والمبدع. ولانها كذلك فهي صعبة وعسيرة، ومايزيد في صعوبتها وعسرها كونها ـ وقبل كل شئ ـ عميقة شاملة، عمق وشمول الفكر وتجلياته، لدى عزيز السيد جاسم.

من هنا كان عليّ الألتجاء الى النفس، الموئل الأمين، واختيار الاقرب اليها والاشد صلة بها: ذلكم هو ماتعلمته من علاقتي الحميمة به، ومن ذكرياتي العزيزة معه، الذكريات المعين الثر، والينبوع الاول في الرؤية الثقافية التي تبلورت في روحي وعقلي خلال رحلة العمر مع صديقي، واعماله الفكرية والابداعية الجليلة. وهكذا كان تعلمي هنا، هو الخبرة العقلانية والتجربة الوجودية، وهو المعرفة الاعمق والتي تتوزع على مستويات عديدة مختلفة، وتنتظم في سياق واحد، لتنتهي اخيراً عند غاية وهدف وحيد هو الانسان.

من هذا المنطلق تبدأ معرفتي، لا على اساس التجربة الشخصية فحسب، بل وعلى اساس المعايير الموضوعية والانسانية.

لقد كان عزيز ومايزال التجسيد الحي الخلاق، للفكر الانساني العظيم وفي أسمى تطبيقاته وممارساته. منذ بداياته، لم يغب الانسان في اي عمل من اعماله، ومنذ البدايات كان هو: الانسان، والمفكر، والفنان، اقتران حميم ورائع للفكر والممارسة، وفي كل المراحل والظروف، وعلى امتداد مسيرته الفكرية والنضالية، وهي مسيرة غنية حافلة بالتجارب والمواقف والعبر، وهي مسيرة مضيئة وهاجة، غذاها بدم القلب وفيض الروح ووجع المكابدة. لم يخسر إنسانيته لحظة واحدة، وفي اشد الظروف قتامة وضنك، ولم يراهن مرة واحدة على الصدق والأمانة، فلم يخط حرفاً واحداً بشكل مجاني عابث، لم تسرقه الصرعات الوافدة وادعاءات الحداثة والتجريب، والتشبه البائس بالآخرين.

كل المبادئ والافكار كانت تاخذ مداها وتتالق في رحابة عقله، وكانت تزهو وتزدهر في روحه السخية، ووجدانه الواثق الكريم. لم يهتز ايمانه بالانسان وثقته بانتصاره في نهاية المطاف، وعلى كل دواعي الضعف والعجز واسباب العبودية والقهر، واغلالها الخانقة المختلفة. كان الفرح يغمره حتى وهو في قبضة الالم الممض الذي يعتصر قلبه ويبهض وجدانه.

وكنت اعجب ومازال لهذه القوة والصلابة في الايمان والثقة بالانسان، واعجب بالنفاذ والغور بعيداً لاحتياز ميزة الوصول الى الجوهر والحقيقة في اعماله الفكرية والسياسية والادبية.

لم يتناقض ولم يغترب، لم يعانِ الانفصام في النظر والتامل، ولا في الممارسة والتطبيق. كان في بحثه الموسوعي يصدر عن وحدة عميقة في الفهم وعن حصافة والمعية، في المناظرة والجدل، وهذا ماكسب نتاجه الفكري والابداعي، حصانة من التقليد، وبعداً عن الأسفاف والسطحية، وجنبه النزوع الاستعراضي المتعالم، والجنوح الى الحذلقة والزخرف الفارغ، او التجميع الآلي البليد. تلك الوهدات المظلمة والمزالق الوبيلة التي سقط فيها الكثير من جيله واجيال اخرى تالية.

لم تستلبه الحياة بقسوتها وفضاعاتها، فيتردى في الاحتراف، الامر الذي جرَّ عليه المتاعب المالية والمعيشية.

الكتابة عنده هي الحياة نفسها، حياته هو، نبض قلبه، عصارة فكره، وذوب وجدانه، فهي مقدسة سامية نبيلة، لذا فهي تتجاوز الضغوط والمغريات، وتتعالى على السهولة والخفة، وعروض السوق. من الامور المهمة في كتاباته والتي لايعرفها القراء، انها تكتب مرة واحدة ـ ومهما كان الموضوع من الاهمية والتعقيد ـ فهو قلما يعمد الى اعادة مايكتب. وهذا يؤكد كبر الموهبة واصالة الابداع لديه، ويعكس ـ وهذا الاهم ـ صدق التجربة، وعمق التفكير، وقوة التعبير. هو يعيش مايكتب تاملاً وسلوكاً، لذلك فهو لايستدرك ولايتراجع وهو لايتناقض او يتقاطع فيما يصدر، بل هو يمضي قدماً رشيقاً واثقاً شفافاً.

عبر سنوات طويلة ظل يزداد رسوخاً ووضوحاً وايماناً، ويغتني بعداً وشمولاً في الرؤية وفي الفكر، لذا فهو الباحث الدؤوب في كل المضان، وعلى امتداد وغزارة الفكر الانساني، وميادين نشاطه وتجسيداته الباهرة العظيمة. لم يترك مجالاً من مجالات الفكر والثقافة والادب، دون مساهمة جادة مؤثرة، تسبقها معاناة وحماس كبيرين لقد عكف على دراسة قضايا امته وشعبه في الماضي وفي الحاضر، ودافع عنها، كاي مفكر عربي شريف، في مواجهة محاولات التزييف والتشويه واستخلص منها انبل مافيها من قيم إنسانية خالدة.

لم يدرْ ظهره لاية مشكلة او قضية، سياسية واجتماعية، كانت، او فكرية فلسفية، وادبية فنية، فهو في القلب منها، يخوض فيها بشعور المعلم، واحساس الفنان، ومسؤولية المناضل والتزامه. لم تحجبه السياسة عن الادب، ولم يقصه الادب عن الحياة بتشعباتها وفروعها المشتبكة، ليس الكتابة عنده مجرد تعبير عن الحياة، وهي ليست مجرد توصيف لها، وانما الكتابة عنده، توجيه للحياة، وهنا يكمن المعنى الاهم والدلالة الاخطر للكتابة، واللتين اضفاهما على تراثنا الادبي والثقافي، والكتابة عنده التزام أيجابي ومشاركة فعالة واعية، وهي محرك ومحفز وموجه، من اجل الثقافة القومية الحقة، واحراز التقدم وعظمة الاهداف السامية، فهو يكتب في الادب وفي السياسة، يكتب في قضية المراة، وفي الصحافة، والتاريخ، في الفكر والثقافة، في التصوف، كما يكتب في الرواية والقصة القصيرة، ويكتب في النقد الادبي، ونقد وتقويم الشعر، يكتب في الفلسفة والاجتماع، ويكتب في الاعلام وعلم النفس والتربية، وفي كل ذلك كنت تجد التجربة الشخصية والانسانية للكاتب، تجدها في اللمسة الوجودية، والتامل الذاتي مقروناً في إستشراف مسيرة الفكر الانساني والقومي في ابرز محاورها وانضج انجازاتها.

ومن القضايا المهمة التي تشكل احد ابرز الملامح في كتاباته الغزيرة، تلك هي صورة الاشتباك والصراع الدائم، بين شاعريته الرقيقة، وصرامة فكره، فهو شاعر بالفطرة والسليقة، وهنا تجد العذوبة والعاطفة والخيال مع الحدس والرؤية، تمتلك حضورها وهيمنتها على توجيهاته ورغباته الحارة في الحياة. يقابلها وبنفس الكثافة واللجاجة في الحضور وكذلك في الهيمنة والطغيان، شوقه الحار واللاهب، ورغبته

القوية ونزوعه الدائم للجدل والنقاش العقلي والفكري، وللطروحات النظرية وهذا مايتجلى واضحاً في دراساته وتحليلاته، وفي مناقشاته ورصده وتصديه لاهم النشاطات والفعاليات، الثقافية والفكرية في العراق والوطن العربي والعالم، وهنا يظهر الصراع الخفي المستتر والذي يتبدى بين الحين والآخر، في فورات عاطفية طاغية يحتويها تعبير شعري وصوفي في احيان كثيرة، الامر الذي يخلق التباساً لدى البعض في فهم افكاره وطروحاته، إذ يجد تناقضاً وإشكالاً، بينما هي منسجمة ومتوحدة في اطار رؤية واضحة، وسياق تجربة موحدة، وان اختلفت الامثلة والرموز، وتباينت الدلالات والرؤى. لقد حقق عزيز السيد جاسم، امثولة نادرة وثمينة، هي تطابق الفكر والسلوك، في احتضان قضية الانسان وحضورها الحي والجارح معاً. فهو في لجّة الحشد البشري، بكل مايحمل من قسوة وفجاجة. لم يستنكف من الآخر او يخجل من رعايته والاهتمام به، لاعلى اساس الشفقة والمنّة، بل الايثار والتعاطف والمشاركة والفهم ان حياته هي فكره، وفكره كان حياته دائماً. وكانت حياته وفكره حياةً وفكراً للثقافة العربية، ولقيمها الجليلة الخالدة، وستظل هذه الحياة وهذا الفكر منارة ملهمة وهادية، وستظل إجتراحاته رائدة في إنزال الفكر والثقافة، من عليائهما الزائفة وانعزالهما المقيت، الى واقع الحياة والناس، الى حقيقة الممارسة والمعايشة والفعل، وفي ارقى وانبل واكمل صورهما وتجسيداتهما بعيداً عن الابتذال والسوقية، وتحقيقاً للملائمة بين الحياة العقلية والحياة العملية، اي فعالية الاقتران بينهما. وبهذا الفهم تتحدد معالم حياته وفكره على السواء.

في معاركه الفكرية والثقافية، لم يكن ينشد الانتصار على الآخر بل كان ينشد الانتصار للحقيقة والحق، وبلا شماتة او نكاية بالآخر كان شاهداً اميناً على عصره، وصوتاً جهيراً في فضح استلابه وتحدياته وقهره، فتصدى للقضايا الوطنية والقومية والانسانية بنفس الحماس والحمية، وعالج مشكلاتها بجراة وصدق وايمان. وكان صديقاً للفقراء والبؤساء والمنبوذين، يمتلك لغته المشتركة معهم!!.. ودون ان يتحرى او يقصد ذلك، شكلت هذه الصلة بالناس معيناً لاينضب لافكاره وتاملاته، ولتحليلاته ودقة تشخيصاته، وهذا ماأضفى على طروحاته صفات فريدة في نوعها لعل ابرزها، الجدة، والواقعية، والدفء الانساني، في تعبيراتها الحقيقية، العفوية والمكثفة معاً.

لقد بحث في قضايا فكرية محضة، وفي اطار من التجربة الشخصية والتوظيف العملي لتلك الافكار، هذا وقد اتت بحوثه في هذا الشان اضافات نوعية جديدةً ومثمرة، اغنت الافكار التجريدة المحضة واخرجتها من قوقعتها الصلبة، الى حيوية الفعل الانساني، وخصوبة التجربة المعاشة، وتلك عملية بارزة في نتاجاته، وملمحاً منيراً في دراساته حول، البيروقراطية في العمل السياسي، والانتهازية، والوصولية، وفي بحثه عن الثوري واللاثوري، وغيرها الكثير من الدراسات. من هنا كانت الافكار النظرية عنده دليل عمل، ومحفز للممارسة والتطبيق، وامتحان المصداقية ومشروعية تلكم الافكار والطروحات، وذلك في الاحتكام الى الواقع، لابشكله الفج الخشن، بل باعتباره امكانية انسانية هائلة، ومحكاً للتجربة والفعل، وباعتباره مقياساً ضرورياً لفشل او نجاح التجربة، ومقدار اقترابها من الانسان ومعالجة همومه في افق واسع من الحرية والوعي. وهنا نصل الى نقطة مهمة مركزية، فالحرية وعبر هذا المنهج ظلت الهاجس الدائم والاساس المتين للعمل، وهي القاعدة في التصور، يعمل على ترسيخها وادامتها نظرياً وعملياً:

في كتابه المهم والكبير «صدام حسين عملاق في الرافدين» يقف متاملاً مقولة الرئيس القائد العظيمة.. «الانسان قيمة عليا» فيستهل الفصل الثالث من الكتاب قائلاً:ـ

«الانسان قيمة عليا: لقد وضع المعلم الانساني الكبير صدام حسين عصارة مبادئه وفكره واخلاقياته في هذه المقولة البليغة التي تصلح ان تكون راس الافكار الانسانية في كل مكان وزمان. ويختلف المعلم الحكيم في اطلاقه هذه المقولة عن سواه من الحكماء في التاريخ الذين مجدوا الانسان بالحكمة والموعظة، مع قدر كبير من السلوك الانعزالي إلا من علاقة محدودة بالمريدين والطلاب، ذلك لانه اعطى هذه المقولة طاقته الكفاحية المقتدرة فهو الحكيم المناضل على مدى السنين قبل اعلان الثورة وقبل تسلم السلطة، حتى اتاحت له الثورة والسلطة ان يباشر تطبيق مفاهيمه الانسانية العادلة بجراة.»

في هذا الاستهلال يجسد عزيز السيد جاسم، ضالته المنشودة وشوقه الحار الى مزيد من الحرية والارادة والابداع، وهو يجد ذلك في مقولة القائد صدام حسين، الانسان قيمة عليا. ومن هذه المقولة ينطلق الى المعاني العظيمة والقيم الخالدة في فكر ونضال الرئيس القائد صدام حسين، انه واحد من اجلّ واعظم العناوين التي وقف عندها الكاتب دارساً ومتاملاً في السفر الكبير. «صدام حسن عملاق في الرافدين»، والذي يحمل العنوان التالي: القائد وتحرير الانسان. وفي كتابه «مبادئ الصحافة في عالم المتغيرات» يؤكد على ان «الصحافة لايمكن ان تكون غير الحرية، واي ابدال في طبيعتها يقلب المعادلة ـ حتماً ـ لصالح القوى المستبدة..» ويقول ايضاً: «في الحرية وبالحرية تزدهر الصحافة». وهكذا يمضي في تشخيصاته حول الحرية في الصحافة، وهي ليست كلمات يقتضيها السرد والاستطراد، انها قيم ومبادئ عاشت في ضميره، واينعت في عقله وناضل من اجلها كل حياته ومايزال، وفي كل ماكتب وابدع. والحرية هنا ليست المفهوم الحرفي الضيق والمبتسر في المجال الصحفي خاصة، انها فعل الوجود والصيرورة، وانها فعل الابداع والخلق، والقنوم الحياة الاول وشرطها الاكيد. ولتوضيح ذلك تاخذ الحرية مدىً آخر في واحد من فصول كتابه «تاملات في الحضارة والاغتراب» حيث يقول: «ان فكرة (كانت).. التاريخ هو قصة الحرية. تعني تماماً قيمة الفكر الحاسمة في صياغة اشكال العمليات التاريخية من خلال افعال البشر، لان الحرية هي في ابتداء الامر ونهايته ـ تجسيد لحرية التفكير ونشر الآراء وتحويلها الى مواقف عيانية ويمكن اسباغ المعاني الروحية على الحرية والفكر بالنسبة للانسان في الصور الانسانية لهما، والتي تمتاز على الحرية الحيوانية كحركة غريزية وافعال فطرية تغذيها الحاجات الحيوانية نفسها، امتيازاً نوعياً على الرغم من ان الحضارة هي نتاج الفكر وان تاريخ تطورها هو تاريخ تطور الافكار والعلوم الا ان التناقض بين الحضارة والفكر، او بدقة اكثر بين الحضارة وبين تعبيرات هائلة من الفكر العالمي قد أرسى هياكل الحضارة وظواهرها على (لاقاعدة) من المتانة الروحية.ذلك لان الحضارة وهي تضحي بالفكر ـ كحرية عظمى ـ إنما تدفع نفسها نحو

الانحدار، ومهما يكن من تصاعد الخط البياني للحضارة فان ذلك التصاعد لايعني غير التدهور مادامت عجلة الحضارة تسحق ابناء الانسان..

وهكذا ترى ان الحرية هي الأساس والغاية في فهم مسيرة الانسان وتاريخه، فهي الفكر في انطلاقه وفي تجسيداته العيانية، وحين تضحي الحضارة بالفكر - كحرية عظمى - تنتهي الى الانحدار، وحيثما تذهب في تتبع افكار وطروحات الكاتب عزيز السيد جاسم، تجد الحرية متالقة راسية في اصول تحليلاته ومعالجاته وفي فهمه للتاريخ الانساني وقضاياه. في كتابه «المفهوم التاريخي لقضية المراة» يبتدرنا الكاتب في مدخل كتابه قائلاً :- «ترتبط الحقوق الانسانية بـ(العمل) إرتباطاً قطعياً، وماالعدالة في جوهرها إلا عملية توثيق الارتباط هذا بصورته الصحيحة التي ياخذ فيها الاستحقاق مداه الحقيقي بالفعل وبالملموس، ولاتتوقف حدود العلاقة بين الحقوق الانسانية والعمل في نطاق (الاجر) و(الجزاء) و(العقاب والثواب) بل تسبقها الى الاصل الابعد وهو الحرية التي لاتجد مضمونها الحقيقي الا في العمل وبواسطته ومن خلاله».

هذه امثلة سريعة سقتها للتدليل على ماذهبنا اليه في تبني الحرية مبدأ ومعياراً، في معالجاته وتطبيقاته على قضايا الفكر والثقافة وفي اعماله الابداعية. وعبر هذا المفهوم لايقف موضوع الحرية عند حدود معينة ولا يتحجر في انماط خاصة مقننة وليس هو محض تعاليم ووصايا جاهزة مكرورة، بل هو الحياة ذاتها في بعديها العقلاني والروحي، وهذا ماتحقق بالفعل في اعماله النظرية والابداعية، واصبح معلماً بارزاً من معالم شخصيته، وسمة من اهم سماته الفنية. توضحت عملياً في اعماله الروائية والقصصية خاصة تلك الاعمال التي اتخذ فيها الكاتب من الانسان العراقي نموذجاً متميزاً في الواقع السياسي والاجتماعي، وفي قضايا الحب والعاطفة، وكانت هذه الاعمال مثار جدل ونقاش بسبب شدة إرتباطها الوثيق بالواقع وقضاياه الحادة والفعالة، ولانها نتاج تجربة حقيقية ومعاناة شخصية، يرفدها فهم واسع وعميق للتاريخ وللانسان في هذا التاريخ.

واخيراً انها ليست سوى اشارات ووقفات قصيرة في مسيرة هذا الانسان، والمفكر، والفنان. هذه المسيرة التي مازالت في عنفوان عطائها وقوة اندفاعها ورسوخ خطواتها على جادة الحق والخير والجمال.

وانها ليست سوى قطرات صافية نقية من بحر عطائه الزاخر الثري. وانها ليست سوى زهرات فواحة من بستان فنه وادبه.

وهي قبل هذا وذاك محاولة متواضعة لتلمس بعض الملامح والصفات الفكرية والادبية والاخلاقية، للانسان والمفكر والاديب، وهو على الطريق، طريق الانسان، وطريق الفن كذلك، انه طريقه وهو تاريخه.

وعلى ذات الطريق، ثمة سنوات مديدة وسعيدة مـاتزال تنتظره، وان اعمالاً جديدة ومجيدة مازلنا ننتظرها منه ومهما يكن من شئ فهو في كل ماقدم يبقى نشيداً جميلاً ماجداً في الادب والثقافة، في الالفة والوفاء، في الصدق والمحبة صاغه الفنان والانسان عزيز السيد جاسم بقوة اليقين، واشراقة المعتقد، وفرح الكشف وغبطته. ماأكثر ماقدم لوطنه ولشعبه وامته، ولكن ماأكثر مانتوقع منه في مجال الفكر والثقافة والتقدم الحضاري، تلك هي ثمار جهوده الفكرية والادبية، التي نحمل لها ولشخصه الكريم كل تقدير واكبار ومحبة. وبعد فما تستطيع كلمة عاجلة كهذه ان توفي عزيز السيد جاسم حقه من الاحترام والتجلة، ومن الاشادة بقيمته الحية في ادبنا وفكرنا العربي المعاصر، انه الرمز الاصيل للمثقف والفنان الثوري المخلص والملتزم.

تحية له ولكتاباته الأمينة الشجاعة وتمنياتنا له بالصحة والعافية.

عبدالرزاق رشيد الناصري

صداقات.. كالاشجار

الصداقات تنمو كالاشجار.. ذلك ماكتبته على نسخة من روايتي الأخيرة قبل ان اهديها الى (عزيز السيد جاسم) عدت بعدها لانفرد بقلمي محاولاً تتبع تاريخ نمو هذه الشجرة وارتفاعها سامقة في غابة العمر.

منذ اواخر الستينات وعلى امتداد فترة السبعينات كنت اعرف (عزيز السيد جاسم) من خلال مقالاته ونصوصه الابداعية المنشورة على صفحات الجرائد والمجلات. وكنت أراه في كتبه التي كانت تتألق خلف واجهات المكتبات - ولاسيما رواية (المناضل) ورواية (الزهر الشقي) فيما بعد - وبعد ذلك اصبحت اكثر قرباً منه على الرغم من انني لم اكن قد التقيته بعد، وذلك عن طريق صديقنا المشترك الشاعر (عبد الرحمن طهمازي)، فما من مرة التقينا فيها ببعضنا الا كان (عزيز السيد جاسم) ثالثنا، لايمل عن ذكره والتحدث عنه وعن مراسلاتهما يوم كان مايزال مستقراً في الناصرية. وكانت المرة الاولى التي التقي فيها بـ(عزيز السيد جاسم) في الثمانينات وفي احدى مكتبات شارع السعدون. كان لقاءً خاطفاً ساده الارتباك والخجل من جانبي، والالفة والحميمية من جانبه. بعدها تكررت لقاءاتنا، وكانت المكتبات هي مواضع هذه اللقاءات في الغالب. وحتى في المرات القليلة التي التقينا فيها في اماكن أخرى كنا نبدو وكاننا نحمل مكتباتنا في دواخلنا، لاحديث لنا سوى أحاديث الكتب والكتابة.

كل يوم جمعة يكون لقاؤنا في سوق السراي، هكذا تم الامر دون سابق اتفاق. اجتاز السوق المسقفة بخطاي المتعثرة موازناً ثقلي مع كل خطوة على عكازي لاتخطى بسلام ندوب الأرض وتصدعات الاسفلت والارصفة اللعينة التي تعترض سبيلي في كل موضع، متطلعاً بأسى الى المكتبات القائمة على الجانبين والآخذة في الانحسار إزاء زحف حوانيت البضائع الاستهلاكية، لاحط الرحال في آخر الأمر عند مكتبة (الفلفلي) حيث يلوح لي شعر (عزيز السيد جاسم) الفضي على خلفية الرفوف المثقلة بالكتب. وتضحك لي عيناه قبل ان ينفرج شاربه الابيض عن ابتسامته المعهودة، ووسط مماحكات صاحب المكتبة الصديق (محمد) ومطالبته اياي بديون مؤجلة او ديون مزعومة، أجلس على المقعد الخشبي الصغير قرب صديقي تحيط بنا مؤلفات الكتّاب والادباء الموتى!

مرة ونحن جالسان في مكتبة (ابو رائد)، محطتنا الثانية في سوق

السراي، قال لي، متابعاً بنظرة شاردة عشرات الوجوه التي تمر بنا:

ـ لو فكر هؤلاء في الموت لحظة واحدة لانطفأت البسمات على شفاههم!

حينها وجدتني أفكر في ابنتي (بان) وفي وجهها الحبيب الذي مامن مرة لثمته الا جاهدت لكي لاافكر في الجمجمة الكامنة خلف الملامح الطفولية المفعمة بالحياة.

أهو هاجس الموت هذا الذي جعل شجرة صداقتي لـ(عزيز السيد جاسم) تنمو بهذه السرعة؟

ودون ان أحاول ايجاد الجواب المناسب على هذا السؤال لا أملك الا الاعتراف بأنه ندر ان يمر بي يوم لم اضبط فيه نفسي وأنا ابتسم بصمت متذكراً احدى طرائف صديقي الكبير: اذ انه ـ على الرغم من سوداوية الكلمات التي سطرتها حتى هذا الموضع ـ يملك قدرة عجيبة على التهكم وتجسيد انطباعاته الساخرة بصورة تستدعي الدهشة: فقد يمر بنا بائع الكتب المتجول (المعهود) حاملاً كتبه في حقيبته العتيدة. وكدأبه أبداً يعرض علينا كتاباً ما. وحينما نسأله عن سعره يذكر رقماً خيالياً يجعلني أشيح بوجهي خوفاً من ان تلتقي نظراتنا ببعضها فانفجر مقهقها، فمن مثلنا ادرى بأسعار الكتب رصيدنا الوحيد في بنك العمر؟

احياناً ينتابني احساس غامض بانني سبق لي ان عرفت (عزيز السيد جاسم) وأننا كنا أصدقاء. ترى ايعود سر احساسي هذا لكونه يشبه صديقاً قديماً غاب ذكره عن ذهني؟ ولكن لا.. سرعان ماأكتشف السر: انه حميم بشكل لايصدق، يغمرك بهذا الاحساس بالالفة والحنان، كأنما سبق لك ان عرفته منذ طفولتك. ان له نزوعاً اصيلاً في عقد صداقات دونها الأخوة، لايمل عن ذكر اصدقائه ولاسيما الموتى منهم، تكاد عيناه تغرورقان بالدموع حين يذكرهم عرضاً.. الحصيري.. قتيبة.. عز الدين.. وآخرين لم يجمعني الزمن بهم.

وهكذا تتواشج عناصر الحياة والموت والصداقة ببعضها، [illegible] الحية على الاستمرار في الحياة، وصديق عريق في صداقته يكون الصلة بين هذين العالمين المتنافرين والمتداخلين ببعضهما في الوقت نفسه!

حسنٌ.. لنترك الحزن جانباً ولنعد الى عالم الأحياء: بين مكتبات سوق السراي وشارع المتنبي ومقهى (الشابندر) يتحلّق الاصدقاء حول (عزيز السيد جاسم): (منعم حسن) الذي يقنّع خجله بنظارته الطبية السميكة، و(هاتف الثلج) ومشاريعه المستقبلية للتنكيل بالأدب الرديْ و(مؤيد البصام) منافسي الخطير في شراء الكتب، ماأكاد اذكر عرضاً أسم كتاب أمني النفس باقتنائه حتى يختفي ليظهر بعد دقائق متأبطاً ذلك الكتاب المأسوف عليه، مجابهاً نظرتي اليائسة بقهقهته المجلجلة. وفي الطرف الآخر من شارع المتنبي ارى صديقي العزيز (ابو ربيع) واقفاً على عتبة مكتبته المرتفعة عن الرصيف وهو يلوّح بكتاب مافوق رؤوس الحشد الذي يحرص على حضور مزاد الجمعة لبيع الكتب.

ويظل صوت (ابو ربيع) يرافقنا دقائق ونحن نتخذ سبيلنا نحو مقهى (الشابندر) ليترك المجال في آخر الأمر لصوت (هاتف الثلج) الذي لم يستطع ان يروضه يوماً ما، اذ ان همسه يكون عادة أعلى وقعاً من صراخ (منعم حسن) لاينافسه في ذلك سوى (مؤيد البصام) حين ينفجر مقهقهاً. ولكننا سرعان ماننصت حينما نسمع (عزيز السيد جاسم) يتساءل:

ـ اتسمعون؟

ورويداً رويداً يعلو صوت المؤذن على ضجة السابلة وهو ينطلق من مئذنة ناحلة تناطح زرقة سماء بغداد.

عبدالخالق الركابي

صدر حديثا عن دار الشؤون الثقافية:



الرواية القصيرة افق مستقبلي

ياسين النصير

قد يكون من قبيل الرأي القاطع، ان الرواية القصيرة «نوفل» هي الاكثر صلاحية لفن الرواية العراقية، واركز على كلمة «فن» التي تعني هنا البناء الداخلي بما فيه الشكل والشخوص والحدث والحكاية... ولي في هذا الذي اقوله واوكده رأي سبق وان بثثته في مقالين او اكثر، ومفاده، ان الرواية القصيرة «فناً» تتلاءم مع البناء النفسي - الاجتماعي، لانساننا العراقي، وهذا لايعني ان الرواية الطويلة الاسرية والحقبية لاتعلمان، وانما اعني، وبالضبط ان ما يتلاءم والاحداث المعاصرة، وسرعتها في الظهور والاختفاء، والتغير والثبات النسبي، هو فن سريع الايقاع موحد الانطباع، مقتنص لما هو حي، متحرك، فاعل في الوجدان وفي الحياة، كثيف العبارة، مختصرها، دقيق الملاحظة مصوبٌ لها، معاصر من خلال شخوصه واحداثه، متسارع النبر مع ايقاع المتغيرات الاجتماعية السياسية، حقيقي في متابعة ظهور بعض النماذج الحقيقية المؤهلة تاريخياً لحمل مسؤوليتها واختفائها.. هذه المميزات الاسلوبية والفكرية تجعلني اؤكد بما لايقبل الشك ان اية رواية تكتب عن مرحلة معينة، ممارسة لابد وان يكون ايقاعها سريعاً، وبطولتهامركزةومكانها مألوفاًمعاشاً ومن المواقع التي حملت تاريخ العراق، ولغتها من النوع المشبع بالرمز وبالوقائع النفسية الخفية، ومادتها من الحياة الشعبية، التي تختثر الزمن والحدث والناس في معمليتها...

واسبابي في هذا الاعتقاد مبنية على اربعة اسس،

الاول هو المزاج النفسي - الاجتماعي لانساننا العراقي، والذي يقرأ تاريخ العراق، بكل شعبه وفصوله يجد ان هذا الانسان له ايقاع نفسي خاص: السرعة، الوضوح، الدقة، التشخيص، الموقف الواحد، حب النظرية، قلة الممارسة، الاعتداد بالذات، والميل الى العمل الفردي، وبمثل هذه المفردات كتب العديد من الروائيين رواياتهم، وباستطاعتي القول ان جل روايات غائب طعمة فرمان، وهو الأب للرواية العراقية لاتتعدى رواية الصوت الواحد المتعدد، وليس الواحد المتكرر، ونظرة اكثر جدية على ما انجز من روايات عراقية، نجدها وان امتدت مساحة وافقاً، وممارسة على بقع وحوادث، الا انه نفسياً لايتحول.

السبب الثاني، اقتصادي - تاريخي، وقد يكون من المستغرب تاكيد مثل هذا العامل في بنية الوعي الثقافي، لكنه في حقيقة امره، هو العامل الحاسم في بنية وعي الكتاب. فالاقتصاد العراقي احادي، نفطي في الاغلب، فردي في موازنة الميزان التجاري، كفته العليا، حاجات الناس، وكفته السفلى تصدير النفط، ولا يستغرب عندما يعطل ملايين الناس من فعل اليد والفكر، بارادتهم او بدونها، بما يفكرون به ام بما يفكر به لهم، فانهم نتاج اقتصادي احادي، سريع التبدل، سريع التغير، ارتباطه بالسوق العالمية - اليومية - اكثر من ارتباطه بالسوق المحلية - الراسخة - ولهذا السبب، أو العامل جذور - هي في مجملها التاريخ الاقتصادي للعراق - ولاني لست مؤهلاً للخوض فيه، وانما انا متلق - خارجي - لتاثيراته، اجده وكانه = قدرياً = يتوامم مع البنية النفسية السريعة، ذات الايقاع الزراعي، المتغير حسب المواسم. ولهذا السبب، او لسواه ننشد دائماً الزراعة بديلاً للنفط.

يفرز المستوى الاقتصادي مستويات فعل اجتماعية عدة، هي بالضرورة واحدة من المؤشرات التاريخية على بنية الايقاع المتسارع لنا، التغير المستمر في بنية الطبقات الاجتماعية وعدم رسوها على معايير اقتصادية ثابتة، ان التغيرات التي تحدث في تركيبة العمال مثلاً لمؤشر فاعل في التغير الجذري لطبيعة العمل المهني نفسه، وقد لايكون مثل هذا التحول في مجتمع صناعي راسخ الاسس، ولكنه مؤهل لان يكون مؤشراً على الخلل البنائي في تركيبة المجتمع الزراعي - النفطي. والتغير المستمر في حركة الطبقات الاجتماعية يفرز بالضرورة تقاليد غير مستقرة، ويزيح التركيب الطبقي من موقع الى موقع اخر، لاسيما وان هذه الحركة المترجرجة تسندها قوانين تسن، وتؤكدها توجهات ايديولوجية تسعى بالضرورة الى اعتماد الامة، او القومية، او الدين، او اللغة، او التاريخ الواحد، بديلاً عن اية تحولات ايديولوجية، وبنظرة اكثر دقة، نجد هذا العامل مؤثراً، في بنية وتركيب وعي الاديب وهو يتناول فئة ما، او أسرة، او مجتمعاً، او حقبة، او حتى شخصية معينة... الميل الى التركيز، والبحث عن الثوابت خارج منطق التاريخ، من اهم العوامل في تاكيد الشكل الفني للرواية القصيرة.

السبب الثالث، هو تعلقنا الشديد، والغيبي بالتراث والماضي وقد لايكوّن هذا السبب الا خلفية باهتة لما توارثناه شفاها من ان فعل الحكي عندنا لايرتبط الا بقصص وحكايات متخيلة أو موضوعة، في حين تغيب الحكاية عن افعال التاريخ الكبيرة، وعن التحولات الاجتماعية. السياسية المهمة، مما جعل مهمة نقل حقائق التاريخ خارج فعل القص فنهض به الشعر، والنثر من غير الحكاية. وهما فنان لايميلان الا الى التركيز والكثافة والمجاز.

السبب الرابع، وهو عندي الأهم من بين كل الاسباب، ان الرواية الحديثة في عالم اليوم، هي الرواية القصيرة، ويعزو سبب ذلك الى ايقاعية العصر ككل، والتي تجسد الرغبة النفسية لدى القارئ المتسارع هو الآخر، بفعل عصر وامكانات الاتصال السريعة والمتطورة، واللغة النثرية من

لغات الاتصال الجماهيري لابد لها وان تحاكي ايقاعية العمل الدقيق والوضوح والدقة والكثافة والتركيز، ولابد لها من فعل محوري مركز تدور عليه رحى العصر او الاحداث. ولهذا فأن معظم ما نقرأ مترجماً من روايات وان كثر عدد صفحاتها ليست الا رواية قصيرةً ذات بطل محوري، وحدث واحد، وانطباع واحد..

والكاتب العراقي، وان كان يدير ظهره باستمرار لاحداث العصر، وأنه يحيا في كوكب اخر، لايخرج عن دائرة الاهتمام العالمي بالرواية القصيرة والكثافة الاسلوبية المركزة للنثر الادبي عموماً. ليس هذا فقط بل ان جل ما كتب من روايات، وان طالت احداثها وتنوعت - عدا روايات الحقبة، والرواية الاجتماعية الراسخة الاحداث والمتسلسلة - ليست الا روايات قصيرة - طويلة. والفترة اللاحقة، فترة ما بعد الحرب، ستشهد تطوراً ملموساً في هذا الاتجاه، بل ان معظم كتاب القصة سيكتبون الرواية القصيرة ، والدعوة هذه مبنية على قناعة مفادها ان الاحداث التي مرت عليها الحرب، او التي تولدت بفعل الحرب اختيرت تاريخياً ونفسياً، واصبحت من الموضوعات التي يقال فيها الرأي ونقيضه الموقف والموقف الآخر، ويمثل هذه الجدلية التركيبية ستوسع القصة القصيرة - الطويلة بيتها الفني لتسمح لعدد من الاحداث الفرعية والمتأصلة لان تمثل فيه مساحة. ان تغيراً جذرياً في وعي القاص قد جرى في الكتابات القصصية الحديثة، وبخاصة في العدد الخاص الذي اصدرته مجلة الاقلام عام ١٩٨٨، حيث شهدنا تطوراً ملموساً في بنية القالب الفني للقصة القصيرة، واليوم يتحدث عدد كبير من الادباء الذين عاشوا الفترة الصعبة تلك عن مشاريع روائية وعن افكار حول تطور القالب الفني وتجديده. ولم اشأ ان اتحدث الآن عما انجز من روايات قصيرة ولكن مشروعاً تحت يدي يدرس تطورها في الأدب العراقي وأبعادها من خلال اكثر من خمس وعشرين نموذجاً انتج في هذا الشكل الفني.

«المسكونون» وأسطورة الرغبات

ناجح المعموري

موضوع الرواية، موضوع شائع ومعروف. قدم على المسرح عملاً مسرحياً، وتضج الذاكرة الجمعية بعشرات القصص والحكايات، عن الكنوز والبحث عنها، الا ان القاص عبد الرزاق المطلبي، اقحم نفسه وراء موضوعة بسيطة ومعقدة في آن، بسيطة، لانها معروفة وشائعة. ومعقدة، لانه مطالب كي يقدم شيئاً جديداً، ويستقرئ اسطورته برؤية معاصرة. لذا ومع كل ذلك نستطيع الاشارة، الى ان القاص توفرت لديه أمكانات فنية وخبرة عالية، من أجل صياغة الاسطورة، وتحويل الكنز في الرواية الى شخصية اساسية ومهمة. جند الكل نفسه من أجلها. من أجل البحث والفوز به. وتتجسد أمكانات القاص ايضاً في جانب حساس للغاية، وهو اختياره للحظة القطع، وخلق موضوع آخر، ممتد معه، وملتق به بمهارة حرفية. كي يُكون موضوعه المركزي.

لذا كان موضوع الكنز والسعي للحصول عليه، هو الحدث المهم والأول فيها. وكل الاحداث، جاءت بتتالٍ، لتحوله نقطة الرواية المركزية، وعصبها. وكل ما بعدها هو المحيط الخارجي. لذا اضفى القاص، الكثير من طقوس التكتم واغلاق الباب مراراً، أمام حالة النمو، ليعاود فجأة فتح منفذ اخر، يتسع امامنا ليضئ، ويقدم كشفاً، وهذا ساعد كثيراً على تبلور موضوعة الكنز في الرواية رمزاً انسانياً شاملاً.

ولعب الرمز في الرواية، دوره البارز، الذي لم يحدد ابعادها او يؤطرها بفهم واحد فقط. واضاءت المتراكمات المتتالية الرمز. وفجرت قوته. وجعلته عصب الرواية. واستطاع ان يلقي شيئاً من قوته على شخوصه، وخصوصاً، شخصية سامرة وزوجها، عند رحلتهما الى الغابة. خمسة وعشرون شخصية في الرواية، مضافاً لها، شخصية الرجل غريب الاطوار في الغابة، والمرأة العجوز الاسطورية، التي منحت سامرة شيئاً من اللغز واعانتها عليه. كل هذه الشخوص، تبدأ في الرواية وتختفي عبر مئات السنوات. بعض هذه الشخوص، حقق حلمه، والبعض الآخر، ظل حالما، حتى مداهمة الموت له. وتفاجأ سامرة ذات ليلة، بأن العجوز غريبة الاطوار تغادر زاحفة، الى زاوية في البيت الطيني وتأتيها بصرةٍ صغيرة. احتوت مفاجأة كبيرة. هزتها بقوة وعنف، وأهدتها ما احتفظت به عمراً كاملاً، لاحاجة لها به. لانها تعد نفسها لاستقبال الموت وفي [هذه اللحظة كانت سامرة تقلب خاتماً كبيراً من ذهب بفص ياقوتي عجيب، لما تفحصته اكثر في ضوء الفانوس، وجدت عليه نقوشاً وتواريخ تصعبُ قراءتها، والعجوز مستمرة بحديثها المتدفق وكأنها رفعت فجأة سدادة عن ذاكرتها.

- خذي الكلام مني ولا تسألي.. انه خاتمه. خاتم اللص الكبير، صاحب كنزنا] ص١١٠.

وهبت العجوز، مفتاح السر الى سامرة، سر مالك الكنز، وسر العلاقة بينهما، المبنية على الرغبات، حيث انقادت اليه بقوة وهيام. مأخوذة بقوة الفتى، الذي استملكها. وكانت تأتيه، وتظل معه حتى الفجر، كما في ليلتها الأخيرة معه. ومن ثم غاب. ويبدو ان العجوز، تريد الايحاء، بأن غياب الفتى، كان اختفاء عن المدينة والناس. ومن المحتمل ان يكون هو الرجل الموجود في الغابة. ومنذ اليوم الذي استلمت فيه سامرة زوجة خالد الغرباوي الخاتم، تأجج في داخلها حلم، الكنز والرغبة في البحث عنه. وظلت مسكونة به. وعندما

غابت العجوز، قريبة سامرة، تحكمت هي بالحدث العام للرواية، عبر رحلة السعي المشتركة مع زوجها، لمعرفة السر الاكيد والتقاط الكنز.

وتتم رحلتهما المشتركة نحو الغابة ـ الحياة، البدائية المجهولة لهما، والغريبة في كل شئ. اثنان يقتحمان الغابة، لكن واحداً منهما، وهي الزوجة، ماخوذة فقط بالكنز، ومسكونة بحلم العثور عليه. وابتداء رحلة الاثنين معاً، ودخولهما النهر بالزورق، وولوجهما الغابة، كشف لنا بعضاً من دلالة الكنز، ومرموز البحث عنه.

• • •

كان اكتشاف جابر للكنز في بيته، اكتشافاً لمتاعب الحياة اكثر من كونه كشفاً للثراء، الذي وفر له مكاسب مادية. وقاد هذا الاكتشاف الرواية للامتداد، عبر شخوص كثيرة جداً [جابر. سلطانة. ناموس الصابر. ناموس الحاوي، علّام الحاوي، حدّاي ابوالليل، خلّاف الحاوي، شمسة، سنية، قمرية، حمدة، حسن، ابراهيم الحاشي، سامية، ساكت الحاوي، أحمد الحاج رمضان الحاوي، عبدالله ابو الليل، الشيخ عامر، عياش الحاوي، سامرة ابو الليل، خالد الغرباوي]. شخوص احتلت موقعاً مؤقتاً، وغادرت بنية الرواية. ولم يبق منها الا سامرة، ابنة «عبدالله ابو الليل» وزوجها الغرباوي.

ان ولع سامرة بالكنز، والسعي لاكتشافه، كان سعياً لتطمين رغباتها، غير المشبعة، من قبل خالد الغرباوي، وكان الكنز بالنسبة لها، هو البحث عن الرجولة، وليس عن كنز مادي. لانها ميسورة الحال، لعمل زوجها الوظيفي. لذا فانها تريد ما يُسد نقص الزوج، الذي لم يستطع اشباع ما تريد. ولم يطمن رغبتها بالاخصاب. لذا فان الجو العام للفصل الأخير في الرواية، يوفر لنا دلائل لهذا التاويل، ويقدم لنا قراءات تفيد في خدمة هذه الاحالة [تسللا وسط الفجر، ركبا زورقهما. هي في المقدمة. وهو في المؤخرة، وراحا يجذفان معاً] ص١٤٢ او [أمتعض شئ في داخله، وتطلع لها، وهي تندفع بتجذيف سريع، وكانها تجر المنعطف اليها جراً، ورمى عمود الدفع داخل الزورق، وكانه يرتاح قليلا. وجلس ينظر مفكراً. ان هذه اللحظة في حياته معها، لن ينساها ما عاش. فجذفت هي وجذفت، ثم التفت اليه قائلة:

ـ خذ العمود وادفع ارجوك] ص١٤٢.

او [ـ الغابة من اسمها مخيفة!.

ـ ولهذا يودع الناس فيها كنوزهم] ص١٤٤.

و[ـ ان كنزك أمامك] ص١٥٥ او [ـ هل الطعام يحتاج النار؟ أهو نئ؟.

ـ لا.. ولكنه بحاجة الى تسخين] ص١٥٦.

المكان في رواية «المسكونون» مكان مفترض، ووهمي. وكان على القاص ان يرسم حدوده وابعاده، ويتركه مطلقاً مثلما هو عليه حقيقة في الاساطير. لذا فان لهذا النقص الحاصل في بنية المكان، اثاره الجانبية على الشخوص الروائية. ولم تتضح معالمها بشكل كاف. وظلت اكثر الشخوص وباستثناء سامرة والغرباوي والرجل الغابي بعيدة تماماً عن ملامحها، ظروفها المكونة لبنية العلاقات الاجتماعية وطبيعتها المتحكمة بها، في الحياة العامة والخاصة. حيث لم يكن وهم الكنز والبحث عنه كافياً لتسليط ضوء عليها. لذا كانت الشخوص تدور في فلك البحث عن حلمها، الذي لم يقدها الى خلاص مرتقب، او تحقيق الحلم. لان البحث والسعي الى الكنز، هدف، يجب ان تتحكم فيه، وبالدوافع الذاتية والجمعية، اسباب أجتماعية واقتصادية ونفسية. ولا ادري لم غابت عن القاص الرؤية الاجتماعية للأسباب الموجبة لذلك السعي الطويل والدائب. كما كان سعي الشخوص، سعياً منقطعاً في بعض الاحيان، لانه ينتهي بانتهاء الوجود الفني للشخصية. وتاتي اخرى، لتاخذ الحلقة المفقودة. وتبدأ مرة اخرى. حتى اسلمت كل الشخوص مسعاها الى سامرة والغرباوي. الزوجان المهمومان بالحلم وسط الغابة التي ظلت في حدود رمزها العام، وابعادها الضيقة. لان القاص اغفلها. ولم تمتد اليها مخيلته، كي يرسم لنا جوها وحدودها والحياة السرية فيها. لان الرجل الغابي والكلب والذئب، لم يكونوا وحدهم سكانها.

والمكان في الرواية، مكان محدود المساحة، بالرغم من انه موزع بين قرية، او مدينة، مقبرة، غابة، لكنها جميعاً لم تاخذ من الجو العام للرواية ولا من اسطورتها. وكان القاص يمر سريعاً على امكنة مهمة كالمقبرة مثلاً، ولايوجد صلتها مع الكنز كمحرك للشخوص. وفقدت بعضاً من قوتها وماباِمكانها اثارته وتقديمه من شفرات، وسط جو ملغوم بممكنات الاسرار واحتمالات اكتشافهما.

قال باشلار: المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الاراضي. ويعلق القاص غالب هلسا: ان ما يؤكد عليه باشلار هنا، هو ان المكان في الفن ليس مكاناً هندسياً خاضعاً للقياسات، بل هو مكان عاشه الاديب كتجربة، وان المكان لايعيش على شكل صور وحسب. بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل. فلو عدنا اليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا الى داخله. ومثل هذا المكان يبلغ حداً من القوة تجعل القارئ يتوقف عن القراءة ليستعيد ذكرى مكانه الخاص.

كانت الغابة هذا الفضاء الواسع الممتد كنزاً للاسرار والخفايا، لاتحتاج نفقاً او شقاً مثلما قال باشلار للنفاذ اليها. انها تحتاج مخيلة خصبة، قادرة على فض بكارة الاسرار فيها، وكشف معلومتها. وهي لم تكن بالصورة التي كانت عليه في المخيلة. لان مخيلة القارئ، اختزنت عبر المتراكم من الحكايات والاساطير بصورة خاصة للغابة. صورة مكونة عبر زمن طويل. لذا ظل هذا الخزين كامناً في الذاكرة واشتغل باحالات وقدم مرجعيات التشكل اكثر مما فعلته الرواية.

لذا لم تستطع الغابة في الرواية، من ايقاظ الذاكرة من أجل تقديم مقاربة اكثر سعة، تساعد على الانبعاث الخلاق، الذي يعتبر معيناً على قراءة العمل، واستكمال حلقات جديدة، لم يشر لها القاص. لان القارئ لايستطيع البقاء محايداً، بل هو بالضرورة سلطة أخرى، سلطة مبدعة، تقاسم المبدع سطوته وسلطته على العمل، وبامكانه ان يضيف لها، ويعيد المفقود، ويوازن جيداً، بين المتحقق والمتخلق ثانية عبر قراءة النص الواعية. وربما تتاح لنا فرصة أخرى لكشف التناص بين رواية (المسكونون) ورواية الياطر لحنا مينا.

خطوات على الثلج

وقصص أيطالية أخرى..

أحمد خلف



لاشك أن الترجمة تلعب دوراً مهماً في نقل الفنون والعلوم والآداب من لغة الى لغة أخرىٰ.. هذه اللغة هي لغة المترجم، وقد نستعير اراء لغيرنا في التوصل الى صيغة فعل الترجمة من والىٰ لغتنا العربية. وهي النقلة الثانية في هذه القراءة. وقصص: خطوات على الثلج كتاب قصص مختارة من الادب القصصي الايطالي أعتمد الانتقاء والاختيار الذي رجح كفة الفائدة العامة للقارئ العادي أو بمفردة أشمل للقارئ العام، مختصاً أو غيرهُ فقد اعتمد الانتقاء هذا على الجانب التاريخي دون النظر الى الجانب الفني المحض الذي يعتمد الذائقة الذاتية للمترجم، حيث يضع أمام عينيه، آخر انجازات القصة الايطالية. قد يوحي هذا الكلام نقداً مباشراً لكتاب خطوات علىٰ الثلج الصادر عن دار المامون، بل أننا قد نشير بصراحة واضحة الى أهمية هذا النوع من الكتب والجهدْ الواضح للمترجم وهو كلام سابق لاوانه، انما أردنا في تقديمنا هذا الى ضرورة دراسة الترجمة قبل الشروع في تنفيذ فعلها،..أننا قد نندهش لو عرفنا: «أننا نتكلم حوالي ٥٠٠٠ لغة في عصرنا الحالي حيث تصل فيها حصة غينيا الجديدة الى ١٠٠٠ لغة والمكسيك وامريكا الوسطى الى ٢٠٠٠ لغة ....[١]»

من هذا نستدل على صعوبة الانتقاء من اللغات الاخرىٰ الى لغتنا العربية وأذا أسقطنا من حساباتنا [٣٠٠٠] لغة غير حية فان نسبة مهمة تبقى أمام المترجم، يالها من مهمة شاقه، اذا عرفنا حصراً ضيقاً من الترجمات من لغة اجنبية الى العربية، فهي لاتتعدىٰ سبع لغات أهمها: الانكليزية والفرنسية والروسية واليونانية والاسبانية والالمانية، ثم بعض اللغات التي تأتي في المرتبة الثانية، من هذا تكون محاولة المترجم في الاختيارات صعبة وشديدة العسر. أن هذه الاختيارات كثيراً ماتقدم على ترجمة قصص وقصائد سبق وأن ترجمت من قبل مترجمين عرب في اقطار عربية أخرىٰ، وأن هذه الاختيارات قد تدفع المترجم الى ترجمة قصص وقصائد لقصاصين وشعراء ادبهم واضح وغزير كالبرتو مورافيا وبيراندلو المسرحي، أن مختارات خطوات على الثلج قد تتعلق في النقطة الثانية بترجمة مورافياوبيراندلو لكنه يتجاوز النقطة الأولى بوضوح تام، لقد جاء في تقديم الاستاذ سعيد الحكيم لمختاراته، التي ترجمها عن اللغة الانكليزية الى العربية، قوله: «..وفيما يتعلق بهذه التشكيلة من القصص لايمكن الادعاء انها تمثل تمثيلاً كاملاً مسيرة القصة الأيطالية القصيرة وتطورها، وأنما هي، بلا شك، صورة لكثير من ملامح هذه المسيرة على مدىٰ سنوات طويلة...[٢]...» لنا القول هنا أن ترجمة مورافيا وبيراندلو اوكتاب قصص برزوا في القرن التاسع عشر ـ جيوفاني فيركا وكَابريله دانونسيو مثلاً ـ فان الحاجة الماسة أصبحت تحدد مهمة المترجم من الادب الايطالي هي التعرف على آخر أنجازات القصة الأيطالية الحديثة، إنّ المثقفين والادباء وكتاب القصة والرواية وكذلك القارئ العام بأمس الحاجة الى معرفة انجازات الادب القصصي الإيطالي. إنّ معرفتنا المتواضعة بأدب قصصي انتج أروع القصص والروايات، كالشوارع العارية، ورواية الفهد لأمير لامبيدوزا بعد رائعة دانتي، تحتم علينا معرفة خارطة القصة الحديثة، لكن هذا لايمنع من قولنا حول ترجمة الاستاذ سعيد الحكيم التي يتطابق معها قول، أندريه ليففير حول جودة الترجمة والمترجم الجيد قوله في هذا الأطار؛ «...الترجمة الجيدة هي نوع من التقمص، والمترجم الجيد هو ذلك الانسان القادر على تقمص وتجسيد أفكار الكاتب[٣]»

إن قولنا بجودة ترجمة الاستاذ سعيد الحكيم متاتٍ من أحتواء النزعات القصصية لكتاب أيطالين من مختلف الاتجاهات والنزعات والاعمار، من لويجي بيرانديللو الى ايتالو كالفينو.. أن مايعزز قولنا هذا في أنصاف الجهد الواضح للاستاذ سعيد الحكيم عودتنا الى قول اندريه ليففير: «..ليس بمستطاع كل الناس القيام بمهمة الترجمة وليس هناك من الاعمال الادبية ماترضي جميع الناس وذلك لاختلاف مشاربهم واذواقهم، فكم من الاعمال الادبية التي حازت على اعجاب الناس في زمن معين الا أنها وضعت على رفوف النسيان في زمن لاحق، هنا يبرز دور المترجم الذي لايختلف ـ بهذا الخصوص ـ عن دوْر الناقد، فكلاهما مطالب بأماطة اللثام عما نُسي من اعمال ادبية وكلاهما مطالب ببناء جسور الإتصال بين الكاتب والقارئ[٤]» وهذا فضل حملنا أياه المترجم لجهد واضح في الترجمة الى العربية التي هي بأمس الحاجة الى المزيد من المعرفة والتنويع على اشكال متعددة لترجمات متواصلة من اداب الانسانية وفنونها..

الهوامش

١) د. سعيد علوش: الترجمات العربية بين المثاقفة والمقارنة.. الثقافة الاجنبية ص ٤ العدد (٥ ـ ٦) لسنة ١٩٨٤

٢) خطوات على الثلج والقصص ايطالية اخرىٰ.. ترجمة سعيد الحكيم، ص ١٠.. اصدارات دار المامون.

٣) راي في ترجمة الادب / اندريه ليففير / الثقافة الاجنبية / ص ٦٨ ترجمة مؤيد حسن فوزي العدد ٥ ـ ٦ لسنة ١٩٨٤

■ خطوات على الثلج والقصص ايطالية اخرىٰ ترجمة سعيد الحكيم ـ دار المامون / بغداد ١٩٩٠

كوميديا الزواحف

قبل ان يتحول كل شيء الى رماد

خضير عبد الامير



لي مع هذه الكوميديا الساخرة حكاية تقادم عليها الزمن، ولكن الصديق محمد شمسي مؤلف (كوميديا الزواحف) لم يعترف بهذا التقادم فهو يجدد حضورها من وقت لاخر بواسطة اعادة طبع كتابه ونشره، متذكراً الصدمة الاولى التي واجهته وكيف تغلّب عليها ضاحكاً او ساخراً. ولسان حاله يقول : انهم لا يفهمون ما اعني، ولذا فقد سارع الى طبع مسودتها في كراس صغير وزعه بيده واشار له من اشار، وقد كتبت عن عمله هذا شيئاً كان هو الدافع الاول لطبعه.

ويظهر ان الصديق محمد شمسي قد اضاف لهذه القصة اضافات جديدة حينما اعاد طبعها او هكذا على ما اتذكر.

والان وحكاية (كوميديا الزواحف) تتجدد وهي على اعتاب التسعينات ولكن الفعل الحقيقي في داخل القصة نفسها بقي كما هو بايقاعه العادي والرتيب حيث الرؤية داخل الظلمة والاحساس بالزحف نحو الاحتكاك والملامسة والاشارة الى فرح النفس وكبر الرغبة والامتثال الى حالة من حالات العبث، وقتل الوقت والوقوع في دائرة الهاجس، وتضخم الذات وتبدل الحال واختلاف اللون والامتقاع والتسربل بالحيطة والحذر، والتناوم وتصاعد الانفاس، والاحساس بالاخر بدرجة تتمثل بها دونية الاخر وتدنيه نحو الرضا الصامت او الخائب او الغائب عن حالة الوعي، وكل هذه وجدتها حقيقية ولكنني ارتايت ان لا يعرض المؤلف ما في دواخلنا الخاصة مرة واحدة، فهناك صدمة النفس، واخرى موجهة للقارئ نفسه، وربما ياتي العكس، اي الذي يتمثله الكاتب هو العكس تماماً كحالة من حالات تفسير الاحلام عند العامة.

اذن يفترض المؤلف وجود شخص متمثل بحبه للانا، فهو يواجه انتفاخ في الذات من خلال وجود امراة مغلوب على امرها. «كنت امسك كيساً صغيراً وامضي، وشوارع بغداد لا تفتا تنسيني شغفي بالاشياء وتمديدها بقسوة لتجعلني حاضرا فيها».

وبعد ان قدمّه من خلال الصفحات الثمان واشار الى وجوده الحزين والمحرج والى كمونه داخل قوقعة الذات والى شئ من النزق والصلف، فانه يتركه، فهو يقول : «افترس اعدائي واصحابي قبل ان انذرهم، اباغت نفسي في امور لا تتوقعها». ثم يشير الى انهزاميته وانسحاقه والى وجوده المتواري وعدم اهتمامه بشئ.

ثم يؤكد حادثة حصوله على حمامة، اي اصراره على الفوز بها وانتظاره الطويل الممل، وفي الليل ينقضّ على الحمامة ويصطادها.

هذه الفكرة المعذبة التي ارهقت خيال الكاتب ووضعته في مكمن الظلمة يزحف لكي يصل الى نوع من لذة النفس وتوتر الجسد.

يقول «هذه هي الفكرة، الا تغامر وتهجم دفعة واحدة فتفقد كل شئ بلحظات، بل ان تجلس عشر ساعات طويلة تتربص كنمر ارقط جائع حتى يجئ الليل، وما ان يختلط كل شئ على الطائر المستكين النائم حتى تخطفه من سلامه بخطوات ثعلب ماكر وخفّته».

هذه هي الحكاية ولندخل في موضوعها.

تتمثل هذه القصة بنوع من الكوميديا تماماً لتلك التسمية التي اطلقها المؤلف على موضوعها، فهي حالة قد تتكرر وقد لا، فعندما يكون الانسان مسافراً تتلبسه حالة طفولية هي اقرب الى الخفة والسهولة في تكوين الشخصية وفي صفاتها او في تمثلها فنشدان التغيير لتلك الانماط المتكررة توحي بنوع من الحرية لم يعتدها المسافر وان اعتادها فهي جديدة عليه ولذا فان منح النفس شيئاً من توافق او من رضى يؤكد حقيقة تلك الحرية مهما كانت.

وشخصية البطل في كوميديا الزواحف تنطلق من وجودها داخل شئ من الحرية، فهو وحيد، وهدفه مجهول، وهو لا ينظر الى امام ولا يغريه اي يوم يتحفز للارتباط به، فهو يذكر بانه رجل يعيش على هامش سيئاته ويتباهى بها.

وهذه واحدة من تلك المباهاة.

اولاً، الانتظار في المقهى لحين عثوره على سيارة تنقله الى مدينة العمارة، الدخول الى (كراج) السيارات في ساحة النهضة، عثوره على باص لنقل المسافرين ثم التوجه الى مقاعد الباص ومن ثم الانتظار.

يبدا الانتظار يتوزع ثم بالتالي يتحدد بمن سيجلس قربه في المقعد المجاور.

ويصف الراوي كل شئ والاحساس بالسام من وجود اشخاص دائماً يتحدثون اليه، امثال الحاج حمدان ثم الطالب والجندي والتاجر والمعلم والصديق، ولكل منهم حكايته الطويلة فيها الماضي وكانه يتشكل الآن في الحاضر.

اذن ماذا يريد الشخص المسافر راوية القصة والذي لا يحمل اسماً؟ الجواب في العبارة التي تؤكد : «صحيح اني بحاجة الى المخلوق الاخر، ولكن ربما مجرد التفكير فيه قد

يبعده، وكيف لي ان اسرف في الخيال وانا مسافر الى العمارة؟ وهل الطريق من بغداد الى العمارة يستطيع ان يظفر بمثل هذه المعجزات، خمس ساعات مع امراة لا تعرفها).

هكذا حدث الامر وجلست قربه امراة متلفعة بعباءة سوداء، وبدات هواجس الشاب تتجمع، وصيحات في داخله تخرج لتحط فوق مراى بشرته ومساماته، وبدات مرحلة جديدة، كيف يقطع الساعات الخمس مع هذه المراة دون ان يلامسها، وحطت في ذلك الوقت رؤية غائمة في داخل الشاب اهمها ان يكون بعيداً عن الاخرين وملتحماً مع نفسه وفي داخل تصوراته مع المراة.

ابتعد عن راكبي الباص، راى الجميع في شغل شاغل عنه، الباص قديم والركاب من القرويين او جلهم كذلك واصحاب مصالح، وقلوبهم مشغولة بامتعتهم المتراصة فوق سقف الباص، البعض منهم هده التعب، لم يجد الشاب احداً يراقبه، لم يجد شاباً يتطلع اليه ولا انساناً فضولي التصورات، السائق منشغل بقيادة السيارة ومساعده في البعيد من المكان والامور.

وحاول الشاب ان يتكلم مع المراة ولكن الكلام الذي قلبه على جميع وجوهه لا يصلح لمثل حالته، ربما يمنعه الكلام عن الفعل او ممارسة (الحرية) التي سعى اليها.

وهكذا كان الامر حتى مرّت الساعات الخمس او معظمها ووجد الشاب نفسه في حيرة اسمها الفشل، فكل شئ حوله منصرف عنه وحتى المراة، وبدت في نفسه نوازع جديدة اهمها الخجل من الداخل والذي حط دواخل احاسيسه مما جعله يبتعد ويجلس متباعداً متفحصاً مجلته التي جلبها معه.

في هذه الصفحات السبعين مداخلات نفسية وذاتية، منها ماهو تبريري محض ومنها ماهو خاضع للتجربة نفسها، مثل البداية عند وصف المكان والسيارة والقروي ومساعد السائق، وحالة الشاب وتطلعه النفسي الحاد ورؤيته للاشياء التي يريدها او يودها ان تكون ولذا فقد رايناه باحثاً عن اشياء كثيرة رغم سكونيته، ومثل حالته في القطار الاوربي، او حالة البحث عن المراة وهو خارج العراق ينتقل من مدينة الى اخرى.

مثل هذه الرؤية تؤكد على عدة حالات اهمها:

ان شخصية الشاب رغم اكتنازها الثقافي فانها تبدو عادية الرؤية وكذا التصرف لوجودها في محيط سائب لا مكونات حقيقية تشده اليه، وما الحديث عن النفس الا لتقول كل شئ، وهي بهذا الحديث، اي الشخصية، منحت القارئ مفتاحاً للدخول الى اكتناه سرها بنوع من العادية والسهولة ايضاً، كما انها تحمل معاناتها الداخلية واحساسها بالخوف الذي لا يظهر الا مع كبرياء الجنس الاخر، ولذا فهو يحاول، اي محاولة الشخصية للتوغل لتحطيم كبرياء هذا اللغز، المراة عن طريق الالتصاق بها والعبث بجسدها.

ولكن هل توصلت شخصية الشاب الى تلك المفاتيح التي حاول ان يضعها في جيبه ليصل بها الى مجالات الدخول، الجواب، كلا.

فهي اذن البداية المتحمسة ثم النهاية اليائسة بعد ردة الفعل القوية والتي هي الصحوة التي لابد منها.

لقد كتب محمد شمسي هذه الصفحات الشيقة وهو يحاول ان يصل الى تجربة مفادها: الاقتراب من دواخلنا وتسليط الضوء عليها وبشعور دقيق الاحساس وبتصوف يصل الى قطع كل تلك الاحاسيس مرة واحدة، فهو يجد ويصل بعد ان يحاول ويداري محاولته، واخيراً يقع في حالة العجز بعد ان يبدو كل شئ لديه وكانه لا نهاية له، او ماذا بعد ذلك، او لماذا حالة الحصار، وكيف يقوم بها ولماذا؟.

وكما ذكرت، فان الشخصية مثقفة وقد انعكست تلك الثقافة فراحت تصور وتتصور وتنطلق وتقف ثم تتراجع، وهي في تراجعها محقة، ومن منطلق هذا العبث ولكونها (كوميديا) خجلة، ارتايت ان لا تخرج الى مواجهة القارئ وانا اطالع الانموذج الاول منها، ولكن اصرار الكاتب الفنان الذي يحب مغامرته طبعها واعاد طبعها، وهي هنا بذاتها العابثة المترددة تلامس العيون والافكار وتقول كل شئ ولا شئ.

مدرسة الكوفة النحوية

جهاد مجيد

عقدت جامعة الكوفة ندوة حول مدرسة الكوفة النحوية شارك فيها عدد من الباحثين والمعنيين بشؤون اللغة من اساتذة الجامعات العراقية والادباء العراقيين. وكانت محاور الندوة كما طرحها الدكتور عبدالاله الصائغ رئيس المنتدى الثقافي في الجامعة هي:

- خصائص مدرسة الكوفة النحوية.
- اهمية مدرسة الكوفة ماذا اخذت وماذا اضافت للغة؟
- مقترح بتدريس النحو الكوفي في جامعة الكوفة.

وقدم مدير الندوة الدكتور زهير غازي زاهد مداخلة نوه فيها بتاريخ الكوفة ومدارسها في الفقه والقران الكريم والخط العربي، فالخط الكوفي المعزو اليها ظل خط القرآن الكريم حتى القرن الرابع الهجري اذ غلب خط النسخ ولاعجب ان تكون في الكوفة مدرسة نحوية، فلم ينكرها العلماء سواء في كتب الطبقات ام كتب الدارسين في مجال النحو. فمدرسة الكوفة النحوية ثابتة واضحة لدى القدماء وهي كذلك لدى المحدثين وان اختلفت اراء المحدثين فيها فهناك من لايمنحونها تسمية مدرسة واخرون خالفوهم وفريق ثالث وفق بين الرايين. وغاية هذه الندوة اثارة الموضوع فهل لمدرسة الكوفة النحوية خصائص. هل لها اسس منهجية؟ وانقسم المنتدون فريقين الاول نفى وجود مدرسة كوفية نحوية وكانت حججهم في ذلك هي ان لاادلة على وجود خصائص لهذه المدرسة، هناك نحاة كوفيون، دراسة نحوية، اما ان تكون مدرسة فلا.. وان النحاة الكوفيين اصولهم بصرية، وليس في



الكوفة الا الفراء، فحتى الكسائي لاينفرد بشيء، ولم يتركوا مصنفات او كتباً في النحو تجمع اراءهم سوى معاني القران للفراء ومصطلحاته ليست نحوية خالصة بل يدخل معها التفسير ومصطلحات الكوفيين بصرية وليست هناك فروق كبيرة بين نحاة الكوفة والبصرة بل هناك فروق بين الكوفيين انفسهم. كانت هذه اراء د. عدنان محمد سلمان، ود. احمد خطاب عمر، وشاركهما فيها الى حد ما د. سعيد الزبيدي.

وعقب كاتب هذه المتابعة على الاراء السابقة فقال: ان الاساس الذي نعتمده في اعتبار الجهد النحوي الكوفي مدرسة ام لا يستند الى تميز خصائص ذلك الجهد ام لا...؟ انا اقول هناك مميزات خاصة فمدرسة الكوفة النحوية لم تختلف مع مدرسة البصرة النحوية في المسائل كما ارادت ان تصور ذلك معظم كتب الخلاف، بل انها تختلف معها في الاصول، فثمة اصول مشتركة، ولكن هناك اصول كوفية خالصة، وهناك اصول بصرية يرفضها الكوفيون، والامثلة على الاول كثيرة، منها قول الكوفيين بكثرة الاستعمال تجيز ترك القياس والخروج عن الاصل. كثرة الاستعمال تجيز الحذف، كل ما جاز ان يكون صفة للنكرة جاز ان يكون حالا للمعرفة وغير ذلك. اما الامثلة على الثانية فمنها حذف ما لامعنى له اولى، لايجوز اضافة الشيء الى نفسه، لايجوز رد شيء الى غير اصل وغير ذلك.. كما ان المصطلحات الكوفية تختلف كثيراً عن المصطلحات البصرية، فالكوفيون يصطلحون بالفعل الدائم على مايصطلح عليه باسم الفاعل، ويصطلح الكوفيون بشبه الفعل على مايصطلح عليه البصريون بالمفعول المطلق او فيه او لأجله او معه، ويصطلحون بالنعت على مايصطلح عليه البصريون بالصفة وغير ذلك مما ذكرته المصادر، وهذا كاف ليشكل الجهد النحوي الكوفي مدرسة مستقلة قائمة بذاتها.

وتحدث د. محمد حسين الصغير فاشار الى ان نفي وجود مدرسة كوفية فيه شيء من الصحة ولكن فيه الكثير من التجوز، اما كيف نسميها مدرسة فهنك مؤشرات عدة.

١ ـ قيام هذه المدرسة بقيادة نحاة معروفين مثل ابي جعفر الرؤاسي والفراء والكسائي، وكتاب الفراء معاني القران وحده يشكل مدرسة للكوفة لقد ابتكر فيه وابتدع وخالف فيه البصريين واتى بالمصطلحات العلمية للنحو.

٢ ـ مايميز مدرسة الكوفة عن مدرسة البصرة ان شواهد الكوفيين ليست شواهد البصريين. اعتمد البصريون الشعر العربي، بينما اعتمد الفراء القران الكريم، لماذا نشكك في المدرسة النحوية في الكوفة دون المدارس الاخرى؟ الم تعلن المدارس الفقهية في الكوفة وكانت ثلاثاً؟! وكذلك المدارس الفلسفية، ان المناخ العقلي للكوفة خلق مذاهب شتى، هناك مدرسة تفسيرية قام على راسها الائمة الرواة ابو حمزة الثمالي وفرات الكوفي فلماذا لانقر بوجود مدرسة كوفية في النحو؟

وقال د. فاضل الساقي لااقول بمدرسة الكوفة بل اسميها مذهباً، ولا اصطراع بين المنهجين.. اللغة لاتفلسف، لكن البصريين حاولوا ربط بعض قضايا الفلسفة باللغة، لقد اعتمد البصريون المعيارية واعتمد الكوفيون الوصفية. ولكن ليس كل ماقاله البصريون مسلم به ولا كل ما قاله الكوفيون مسلم به.

وتحدث الدكتور حسن الشرع منوهاً بان مدرسة الكوفة امتداد لمدرسة الاقراء، فالكوفة ضمت خمس قراءات من سبع قراءات، لذا كانت شواهدهم قرآنية واذا عد بعض من في القاعة الخلاف بين النحاة الكوفيين سبباً لنفي وجود مدرسة كوفية فان الخلاف بين النحاة البصريين كان اشد ووصل حد العراك..

وقال الدكتور نعمة رحيم العزاوي: ان الامر ايسر مما نختلف فيه، النحو الكوفي له اسسه وله مقوماته وما سمعته من الدكتور عدنان محمد سلمان يؤيد ذلك. ان مدرسة الكوفة احنى على لغة العرب فهي استوحت القران الكريم وهي اكثر تدقيقاً. القران اشتمل على لغة العرب ومثلها احسن تمثيل وكذلك نحو الكوفة بينما نحو البصرة فرط في هذه المسالة سعياً وراء العلل، ففات عليه ان يكون الممثل للغة العرب.

وقال الدكتور كاظم بحر: من خصائص الكوفيين انهم توسعوا في السماع زماناً ومكاناً.

وتحدث كاتب هذه السطور فاشار الى ان توسع الكوفيين في السماع جاء للحفاظ على النصوص، فلماذا يهدر النص اذا كان صحيحاً؟! واتساع الكوفيين في الرواية سببه اتباعهم عبدالله بن مسعود وتاثرهم الكبير به فقد كان معروفاً بكثرة الرواية..

وقال د. يونس الشمري: لقد درج العلماء على القول بان في البصرة مدرسة وفي الكوفة

مدرسة وفي بغداد درس نحوي ونحن حينما نحيي الحوار على مدرسة الكوفة انما نستثير قيم التراث...

ونوه الدكتور محمود العباسي بمصادر النحو الكوفي فاشار الى كتاب الحوفي في النحو الكوفي، والانصاف في مسائل الخلاف كذلك في كتب التفسير في كتب النحو وكتب القراءات.

وعن تدريس النحو الكوفي قال الدكتور كاظم بحر، هذه المسالة لها علاقة بجملة مشكلات معاصرة منها مسالة التيسير والنماذج اللغوية المعاصرة اهمية البحث عن اجتهادات الكوفيين وارائهم ضرورية لاقرار بعض مايتوهمه المصححون خطا وللكوفين اراء متعددة فيه.

وشدد الدكتور فاضل الساقي على ضرورة اللجوء الى مناهج جديدة في النحو العربي واشبع كاتب هذه المتابعة هذه النقطة بالتركيز على ضرورة جعل النحو العربي علمي بعد ان جعله الموالي تعليمياً لكنه طالب بالتفكير ملياً قبل الاقدام على مسالة تدريس النحو الكوفي، فينبغي الأخذ بنظر الاعتبار جملة امور منها: محاولات التيسير التي فشلت فسببت بلبلة واضطراباً لدى جيل من الدارسين، وكذلك ضرورة الافادة من الدراسات الالسنية الحديثة، وان نضع في الحسبان هل سيتغير وضعنا اللغوي الى ماهو افضل مما هو عليه فان لم يكن كذلك فما جدوى العملية..

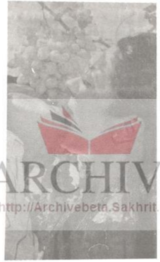
وقال الدكتور نعمة رحيم العزاوي: انا مع الاستاذ جهاد مجيد في ضرورة التفكير بجدوى تدريس النحو الكوفي وبما نحمل طلابنا في مختلف المراحل من انطباع عن النحو العربي ومن خلاله التراث. جعل النحاة النحو العربي نحو حركات.

من الخير لنا ان نفكر في تجديد النحو العربي لا في تدريس النحو الكوفي ويمكن ان يكون المنطلق من مدرسة الكوفة مستوحين موقفها في حرصها على تمثيل العربية. فهي اصدق من مدرسة البصرة في التعبير عن العربية هل يعود الجزء السلبي في اللغة العربية وهو المعاني كما دعا الى ذلك الدكتور تمام حسان.

وايد د زهير غازي زاهد تدريس النحو الكوفي في ضوء المنهج الحديث.

«عريس.. ولكن!»

جديد السينما العراقية





حين يعلن عن انتاج فلم عراقي جديد، نضع ايدينا على قلوبنا، خشية ان تتعثر هذه الصناعة الفتية في بلادنا.

وفي كل تجربة، يهمنا ان نتخطى عثرات ماقبلها، حتى تتفاعل التجارب وترسخ تقاليد جادة في انتاج افلام عراقية صميمية لاتعتمد على عناصر وكفاءات خارجية.

والفلم العراقي الذي انتجته دائرة السينما والمسرح مؤخراً بعنوان: «عريس.. ولكن!» من الافلام الكوميدية العراقية الهادئة التي تعتمد الخفة والموقف والمتعة وتتداخل في ثناياها انعكاسات لحياة موظف مخلص طيب القلب، يعمل موزعاً لقسائم اجور الكهرباء.. ورغم ان مثل هذا العمل لايتيح له علاقات مع اهالي الحي، بعكس موزع البريدالذي يعرفه سكان الحي بسبب كثرة تردده وحمله الاخبار السارة والمحزنة على حد سواء.. بينما يكون عمل موزع استمارات الكهرباء آلياً.. يقرا المقياس ويسلم القسيمة على فترات متباعدة.. نقول رغم ذلك حقق هذا الموظف علاقة انسانية مع ابناء الحي وسيداته على وجه الخصوص!

ولان الفلم من الافلام الواقعية، لانجد باساً من مناقشته من منطلق واقعي منطقي..

والمنطق يقول ان العلاقات تبدأ من وعي بالآخر.. إلا ان العلاقة التي قامت بين (سيدة

الغواية) و (الخرساء وامها) تمت دون حواجز ولاتمهيد يسبقها. مما جعلها طارئة، ومن إفتعال كتاب القصة والسيناريو والحوار وهم: قاسم الملاك، حسين الامين، وكريم العراقي.

ولان الهدف الاساس كان يراد به شد الوثاق بين فتاة جميلة خرساء تسعى للخلاص من محنتها في معهد الأمل، والموظف الذي يعيش مع جدته وكانهما قطعا من شجرة!: لاجل ذلك تم (اختلاق) فعل عبر زيارة الفتاة وامها ـ وهما مقطوعتان من شجرة كذلك! ـ للشاب في المستشفى بعد اصابته بعضة كلب، ممايترك الحادث اثره على حياة الشاب لاحقاً، ويتمادى في سلطته عليه في ليلة عرسه حيث يلاحقه كلب شرس مما يضطره للسقوط في قفص كبير للطيور، ويفوّت الكلب عليه حفل عرسه بان يرقبه طوال تلك الليلة التي غاب فيها اهل الدار الذين اراد ان يسلمهم قسيمة الكهرباء..

وفي تلك الليلة تتوطد العلاقة بين الكلب والموظف، فيصبح كل منهما صديقاً للآخر.. ومثل هذا الموقف يذكرنا بقصة «الحصان» لتشيخوف حيث يشكو صاحب الحصان اساه ومحنته ويبث شجون نفسه الى حصانه بعد ان افتقد الانسان الذي يخاطبه ويستمع اليه.. وتقوم إلفة وصداقة بينهما. كذلك نمت العلاقة بين الموظف الطيب والكلب الذي يرق له ويتبعه الى بيت عروسه..

الفلم لايخلو من الجدية في العديد من مواقفه، وجديته مطروحة باسلوب كوميدي شيق. وهذا الفلم كذلك، فلم انساني وان تعثر في افتعال بعض المواقف كوجود-امراة الاغواء ـ الشخصية الاخرى المقطوعة من شجرة!!ـ التي لم يكن وجودها ضرورياً.. ولاعلاقة لها باجواء الفلم إلا في موقف صغير هو غيرة الفتاة على خطيبها. وهو موقف عابر لا اهمية له. مع ذلك يمكن اعتبار فلم «عريس.. ولكن!» من الافلام العراقية التي لاتشعر مشاهدها بالملل.

وقد ساهم في ابعاد الملل عنه (خفة دم) الفنان: قاسم الملاك والفنانة: ليلى محمد، وقد اكد قاسم.. على انه من فنانينا الذين يختارون الكوميديا النظيفة الخالية من الاسفاف والرداءة والابتذال، ذلك ان المواقف الكوميدية التي يقدمها تلقى القبول بسبب حسها النقدي الحياتي وعلاقتها وتماسها بالحياة اليومية للناس.

قاسم الملاك فنان كوميدي موفق في اختيار مواقفه الكوميدية. ولأن ليلى محمد تتمتع بقسط وافر من الموهبة التي تدعم وتعزز شكلها الهادئ والجميل وخفتها ورشاقة حركاتها، صار بمقدورها الا تكرر ادوارها، وإنما تؤكد حضورها وتالقها في ادوار تعيشها بوعي ودراية.

وليس هناك من عثرات في التمثيل عموماً، فقد قاد المخرج الفنان: حسين امين فريق التمثيل بقدرة عالية وتفهم ودراية بطبيعة كل شخصية اختارها لتجد نفسها في هذا الفلم.

حسين الامين لم يقدم فلماً خارقاً وعملاقاً، ولكنه قدم فلماً طيباً وموفقاً في مخاطبة جمهور ينشد التسلية غير العابرة، والمتعة غير الفجة.. وقدم مواقف انسانية عبر لقطات ذكية خالية من الافتعال.

موسيقى د. خالد ابراهيم كانت منسجمة مع طبيعة المشاهد.. ومتآلفة مع الاخراج الذي كان الاحساس بشاعريته واضحاً في عدة مشاهد تسودها الرقة، وتنميها إرادة جهود مشتركة حققت بمجموعها فلماً لايتقاطع مع الحياة إنما يزرع فيها الأمل ويجعلها تنتمي الى السعادة والفرح.

القاص فهد الأسدي:

من بين القصاصين العراقيين الذين واصلوا الكتابة بداب وهدوء بعيداً عن الاضواء وقرقعة النقد يبرز أسم القاص فهد الاسدي، كمبدع يحاول ان يجد لنفسه مساحة خاصة به بين مجايليه من قصاصي الستينات، اذ منذ قصته الاولى التي نشرها عام ١٩٦٠ حاول ان يجعل لقصصه مناخاً خاصاً وموضوعاً متميزاً يعكس عذابات الانسان البسيط الذي يعيش في بيئة الجنوب المملوءة بالصراعات الخفية والمكشوفة والوعي الفطري لاسلوب الحياة ومحاولة التفوق عليها من خلال الاحتكام الى افرازات هذا الوعي والنواميس الانسانية من اجل فك القيود التي تفرضها الطبيعة الريفية والهور والانظمة الاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم بحياة الانسان في اهوار الجنوب.

وفهد الأسدي قاص مقل اصدر مجموعتين هما (عدن مضاع) عام ١٩٦٩ و(طيور السماء)عام ١٩٧٦ ويعتبر من القصاصين الذين تفردوا عن جيل الستينات بما وصف بالواقعية الجديدة.. ترى هل يؤمن فهد الاسدي بهذا الحكم النقدي؟ وماهو مفهوم الواقعية الجديدة لديه؟

ـ الواقعية كفن يمكن ارجاعها الى ان كل فن اساسه واقع، ووفق وجهة نظري اعرض العالم كما يتراءى لي بحواسي دون تزييف له ودون اهمال اية كمية من الفرح والصخب، وفي رايي ان فضيلة الكاتب ان لاينكر الوجود وقسوته على الانسان بل عليه ان يعيش فيه ويعرفه كي يوجد من هذه القسوة نفسها سلاح للخلاص.. الملمح الواقعي الذي ظهر في القصة العراقية في الستينات كان صوت ضعيف امام التجريبية. وكان شمعة تتحدى ضبابية ايام التجريبية تلك.. لكن كل الضبابية لم تستطع ان تحجب هذا الصوت، وقد تاكدهذا الصوت في قصص الشباب في التزامها الفكري والفني.. والفن عموماً في

هذه أخفاقات التجريب في القصة الستينية

رايي لايبحث عن التجريد وليس هناك فن خالص منزه عن هموم الانسان.. وهناك بعض الكتاب العرب انكروا ان يضيف الهم الانساني والاجتماعي بعداً جمالياً للعمل الادبي. وارى ان هذا المفهوم متخلف عن نزعة مثالية في الفن، فلا شئ في ابداع الكاتب او الانسان من خارج الانسان نفسه واعتقد ان هناك صيحة لأحد الفلاسفة (من النفع الى الجمال تلك هي الحقيقة).. حين كانت الواقعية سبة في مفهوم فنانينا الشكليين والتجريبيين في القصة العراقية نتيجة استلامهم الواقع في ذلك الوقت استلاماً مضبباً في الوعي وفي التناول، وحين لايستلم الكاتب الواقع جيداً فانه لايعبر عنه جيداً.

● كيف تخلصت اذن من طوفان التجريب في الستينات؟

ـ بالنسبة لي.. للواقعية جذور تمتد الى معاناتي الاولى. فقد ولدت في بلدة منسية في وسط الاهوار منقوعة مؤخرتها في الماء دوماً، وحين كانت جدتي تهز مهدي القصبي اسقطتني في الماء، لم يبعدني عن الموت آنذاك سوى صرخة نبهت جدتي العزيزة، ومنذ ذلك اليوم تعلمت انه لكي تعيش لابد ان تطلق الصرخة في وجه الاختناق، وعرفت ان الكتابة ليست سوى نوعٍ من الصراخ في وجه كابوس التراكمات التي تسد بوجه الانسانية دروب الخلاص.. كان ذلك الهور زاخراً بالكثير من صور المعاناة التي طرحتها في اعمالي الادبية ومن عوالمه واساطيره واحلام انسانه ومن بطائحه التي تثور وتزمجر عواصفها وجدت مادتي القصصية.. وازعم، وانا صغير ركبت البحار المجهولة.. ركبتها مغامراً فداهمني المجهول يومياً وخفت فعلاً، وعرفت كم هو طويل ذلك الخوف، كدت اصير العوبة ذلك المجهول، لكني تعلمت من التجربة انه لكي تهزم الخوف من المجهول ان تدجنه بالكتابة، لقد علمتني موجه عدوة هذا السر من صغري.. وعن الواقعية اقول عش في الجنوب، وفي اهوار الجنوب بالذات وفي الجبايش بالذات وفي قصبة الزنوج بالذات وعندها ستفهم سر واقعيتي.

● انت تتهم التجريب بأنه لايستلم الواقع جيداً.. لكنك ـ اقصد الواقعية ـ متهم من قبل التجريب باستنساخ الواقع؟

ـ نحن لاننقل الواقع، لاننا لانريد ان نزيد سخام العالم إلا إننا من خلال تصوير هذا الوقع نحاول ان نتجاوزه وصولاً الى واقع اكثر اشراقاً.. وهكذا حين تعطي الواقعية وحلها للكاتب عليه ان يجهد لان يحيل هذا الوحل بكيمياء الكتابة ذهباً.. لقد وجدت نفسي في تجربتي ضمن ناس اقسى من عبوديتهم كونهم صدقوا انهم عبيد ولذلك حين كتبت قصة (حلب بن غريبة) وجدت شخوصاً واقعية تعيش ضمن القهر البطرياركي (الابوي) .. ماكان علي سوى ان اخلق من هذه الشخصيات شخصية تركيبية ضمنتها كل رؤياي فيما تتركه لعنة اللون من سخام في ضمير الانسان..

لقد سجلت من خلال واقعيتي هذه بكارة وصدق ماسجلته حواسي لقد استبدلت حدث التاريخ بخيال القصة لاني اجد هذا الخيال اكثر صدقاً في التعبير عن تجربة الانسان.. ان على الفن ان يظهر الانسان خالقاً للتاريخ لاضحية له، ومن هنا حاولت انتاج الواقع في شكل الحياة نفسها لابهيئتها الحسيتبل في كل ماتحت بشرتها البراقة الزائفة من صراع مرير.

● لكن مع ذلك تجربتك لاتخلو من التجريب ولديك الكثير من القصص السوريالية مثل (وجه الكلب).. فكيف تفسر هذا الامر؟ اي انك رغم فهمك للواقعية بهذا الشكل لم تنجُ من موجة التجريب التي اجتاحت فترة الستينات؟

ـ الكاتب الذي يهمل التكنيك الادبي ليس مبدعاً، الا ان الاسوا من ذلك الكاتب: الذي يتيه في دروب التجريبية لاهثاً وراء هشة.

● ومن مجمل أجاباتك أراك تريد القول ان هناك اتجاهين في القصة الستينية وليس أتجاهاً واحداً وهو التجريب كما هو متعارف عليه؟

ـ نعم في القصة الستينية يوجد اتجاهان.. اتجاه تجريبي صرف اختنق في انابيب الشكلية اعلن انه جيل بلا اساتذة، وهذا كان عقوقاً مشروعاً لو تمت الازاحة باحلال البديل الافضل.. صحيح ان التجريبية تمثل في بعض جوانبها ثورة على القصة الخمسينية التي كانت اسيرة مضمونها باستثناء تجارب استفادت من التجارب العالمية، الا ان الاساس يجب ان يقدم البديل الثوري في الفن. لكن النتيجة ان تلك الشهوانية المستعرة في الاتجاه التجريبي والتي اظنها كانت مشاريع قصص وليس قصص انتجت مشاريع تجارب مخنوقة، فكانت تلك الانجازات تكنيكاً يبحث عن مضمون، وكانت مخلوقات شائهة تخالف طبيعة الفن القائمة على التطابق بين الشكل والمضمون، لقد تحول بعض فرسان هذا الاتجاه وهم يحملون سيوفاً خشبية الى سحرة او الى كتاب رقى سحرية، وهذا بعض من اخفاقات التجريبية. لقد ولد ذلك التيار في القصة الستينية عندما انكفأ القاص الخمسيني وعجز عن مواكبة واقع مابعد ثورة ١٤ تموز مما حتم ملء الفراغ بفرسان جدد ذوي سيوف خشبية استفادوا حينذاك من العلاقات مع مؤسسات الادب ومن سياسة اغراق السوق الادبية بالبضاعة لقد صار لكل من اصدر كتاباً حقاً في ان يكون مبدعاً وشيخ طريقة.. وقد عانت التجريبية من اشكال آخر تمثل بالافتعال والغموض باللغة والاسلوب، وهذا تمخض عن عاملين هما، نقص التجربة الفنية والحياتية من جهة وعدم وضوح الرؤيا للواقع آنذاك.. ان الصدق الفني يجئ من الصدق الموضوعي حتماً، وحين لايستلم وعي الكاتب الواقع استلاماً كاملاً لايعبر عنه

تعبيراً كاملاً. لذا فقد علنى التيار التجريبي حتى مع افتراض نبل طموحاته وتوجهاته الثورية في الفن من قطيعة مع قرائه، كما ان ذلك الغموض المفتعل حتم زحمة المصطادين في المياه العكرة، لان الغموض قد يخفي كاتباً مبدعاً وهو هنا غموض فني وارد إلا انه في اكثر الاحيان يخفي الكاتب التافه، وهذا ليس من عندياتي، وفعلاً عندما انحسرت موجة التجريب ومراجعة الذات القاسية من قبل بعض الزملاء الذين واصلوا سيرة الفن القصصي حتى تبلورت اعمال قصصية وروائية في السبعينات وجدت لها مكاناً لائقاً في تاريخ القصة العربية والعالمية.. بقي علي ان اشير الى ان بعض ماتبقى من التيار التجريبي قد استمرت ملامحه في انجازات جديدة تمثلت في (المعلوماتية) التي سادت بعض اعمال قاصينا، تلك الاعمال التي تقترب من فن المقالة اكثر من القصة.

● ربما هو نوع من الاقتراب من الواقع؟

ـ لااعتقد.. لاننا نلمح فيها استعراضات لثقافة الكاتب، واذا كان من المحتم ان يكون كل فناناً مثقفاً إلا انه ليس من الحتمي ان يكون مثقف فنان، إذ قيل في الحكمة اياك ان تدخل في دبر واسع، واذكر قصة ذلك الثعلب الذي اراد ان يصادق فيلاً فدخل في دبر الفيل الواسع واستقر في جوفه وطمع في كبده وقلبه واحشائه فاكلها ليسمن فمات الفيل وجفت مفاصله وسدت دروب الخلاص امام الثعلب لكي يخرج.. ذلك ان اولئك الكتاب الذين يثقلون قصصهم بالمعلوماتية مثلهم مثل ذلك الثعلب إذ ان اكبر الصعوبات في عمل الكاتب هي اختيار احتمال واحد من بين مليون احتمال كما يقول تولستوي.

● هناك من يستخدم المعلوماتية لتفتيت صلابة الواقع او لتفجير المكنون الرمزي كما هو الحال في استخدام المعلومات التاريخية؟

ـ التعامل مع التاريخ يجب ان يكون تعاملاً حذِراً، لان التاريخ يتعامل مع احداث تاريخية وقعت فعلاً او بالاسطورة وقد يستفيد الكاتب من مجمل هذه المعطيات كي يحيلها رموزاً يعبر فيها الى موضوعه، اما استلها مادة التاريخ لذاتها واعادة كتابتها او تشويه حقائق تحت عذر تحميلها بعداً رمزياً فهو موضوع شائك وحذر قد يجر الكاتب الى ان يثقل دم قصته، خاصة وان القارئ دوماً عدو للكاتب يحاول ان يبدد سطوته الثقافية عليه.. وربما التاريخية هي هرب من مواجهة الواقع في اشكالاته او الاعتماد على المعلومة التاريخية لاخفاء النقص في الفن القصصي.

● اعتقد ان تعاملك بحدية قد ضيق هامش الحلم لدى شخصياتك؟

ـ هذا ليس صحيحاً.. في المجموعة الاولى (عدن مضاع) وفي اول قصة نشرتها في المثقف العراقية لم اطرح الواقع بابعاده الحياتية وانما طرحته كرمز فربما الشجرة كانت ترمز الى شئ انتبه اليه الناقد عبد الجبار عباس في وقته، صحيح انني استعرت الشجرة من شجرة حقيقية، إلا انني جعلت من هذه الشجرة رمزاً لواقع سياسي حينذاك، لابل ان كل شخوص القصة هم رموز لقوى تمثل رؤى وافكار واحلام ناس، قد ترى احياناً بصمة الحزن على بعض الاعمال القصصية الاولى لدي وهذا كما قلت جاء بعضاً من سخام خلفتها الصراعات المريرة ومعاناة الانسان التي تلمستها، الا انني في الكثير من القصص كنت اخصص مكانه للحلم. ففي حلم (غريبة) حلم الطيور الشفافة لتطرد ذلك الحشد الذي يشهد ماساة ابنها (حلب) ولايفعل شيئاً!، لقد حققت من خلال هذا الحلم الذي ينسجم مع شخصية غريبة البسيطة حلماً لخلاص اكبر وبذا ترى ان الشمولي يتمثل في الجزئي هنا، إذ ان اي حلم صغير لخلاص انسان صغير هو جزء من حلم الانسانية عموماً.. في قصص اخرى مثل (نهر الجنوب) (وجه الكلب).. الخ، هناك الكثير من القصص التي تنفلت من قبضة الحزن لانني ضد الحزن الرومانسي الخالص، وقد تظهر ارهاصة الخلاص في لحظة او لحظتين من القصة.. اطمح ان يجهد القارئ نفسه للعثور عليها.. انت ككاتب لاتطرح (مانشيت) كبير للخلاص يعطي نفسه بسهولة ويصرح بكل ماعنده لانه ليس معلماً.. قد تجد مفاتيح قصة (نهر الجنوب) في اغنية عزيزة المجنونة او في لمحة شعورية، وهنا لست مضطراً الى شرح قصصي لانني اكره مهمة المعلم في الفن.

● هل يمكن ضم تجربتك القصصية الى تجربة جماعة اكبر او لنقل بجيل؟

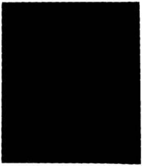
ـ انا ارفض التقسيمات.. وهي عشائرية في الادب وقد اوجدها اصحاب المجلات، صحيح هناك تجربة ستينية، اما عن الجيل فانني ارفض هذا التقسيم لقد اعتدنا على لسان اصحاب المجلات ان نضع حدوداً او مصطلحات غير دقيقة، او نحاول ان نكفن ادباء مازالوا في قيد الابداع ونحيلهم الى مسطرة التاريخ، وهذا تقسيم قسري إذ ان اي كاتب مبدع لايخجل ان يظل تلميذاً وحتى في الفن هناك اساتذة مغلوبون امام تلاميذ غالبين، وهذه سنة الابداع، اما ان ياتي ويحاول ان يتكئ على وسادة مريحة معتمداً على مصطلح غير دقيق، فهذا ممكن احالته على القناعات الهشة التي لاتفيد الفن ولا حركة القصة في شكلها الخاص.. اني أتساءل، هل بقي كاتب ستيني لايخجل من بعض النتاج الهش الذي طرحه ويحاول تجاوزه..! وهذه شجاعة كبرى.

● لكن هناك اسماء ستينية مازالت مؤثرة ـ الى حدما في الحركة القصصية العراقية؟

ـ نعم هناك اسماء اصبحوا من اعلام القصة العراقية، وهؤلاء لم يؤثروا من خلال تجربتهم الشكلانية او الشكلية، وانما من خلال تجاوزهم لهذه التجربة ووعيهم لتقديم اعمال قد يتتلمذ عليها البعض من خلال كونهم اسماء رسخت في القصة، والدليل اننا لانجد من بين الكتاب الشباب من يتتلمذ على طريقة الستينيين التجريبيين في كتابة اعمالهم الابداعية بل بالعكس نجدهم ينضوون تحت مدرسة الابداع الفني القصصي الراسخ من خلال تاريخ القصة العالمية وهم تلاميذ لقصاصين عالميين ولانجد بينهم من هم تلاميذ لكتاب عراقيين.

الناقد المغربي عبدالرحمن بن زيدان:

«يجب ان نفرق بين الابداع والايقاع»



الناقد المغربي عبدالرحمن بن زيدان معروف عند المشتغلين في المسرح ناقداً جاداً، ومتابعاً دؤوباً لحركة المسرح العربي، وقد صدر له:

- من قضايا المسرح المغربي
- المقاومة في المسرح المغربي
- كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي
- اسئلة المسرح العربي

سالت الناقد ابن زيدان عن ظاهرة تعدد وتنوع المناهج والاساليب في المسرح العربي فيما اذا كانت ظاهرة صحية ام العكس فقال:

- يجب ان نعتبر هذا التنوع في المناهج والاساليب ظاهرة صحية وايجابية اذا ما كانت تنطلق من ارضية واضحة واستيعاب عميق لما تحمله هذه المناهج والاساليب من فعاليات يمكن ان تطور التجربة المسرحية العربية وتعطيها زخماً متميزاً في طبيعته و وظيفته.

ان الدور الذي تلعبه القضية التاسيسية لخطاب المسرح العربي لابد من وضعه في بنية الثقافة العربية كصيرورة متحركة مفتوحة على الحوار والاخذ والعطاء والتاثر والتاثير، بمعنى ان المثاقفة يجب ان تنتج المختلف وليس المؤتلف، ان يكون لها آفاقها عوض ان تكون متحركة في افق آخر، لقد تعامل المسرح العربي مع تجارب وصيغ مختلفة لتيارات مسرحية، فوجدنا العبث بجانب التجربة الوجودية والكلاسيكية بجانب الواقعية، والمسرح الفقير بجانب مسرح القوة، وهذا التعدد كان من المواد الخام التي اقتبس منها المسرحيون العرب تجاربهم وهم يطمحون الى المحافظة على هذا الجنس الادبي الواحد.

ان المناهج غير معزولة عن بعضها البعض، انها في حوار مستمر يستفيد البعض من البعض الاخر، هناك التكامل والتقاطع كما هنالك الاختلاف والابتعاد، لقد راجت مجموعة من المصطلحات المسرحية الغربية في القاموس المسرحي العربي الجديد وكان للمسرح الملحمي تاثيره الملحوظ على التجربة المسرحية العربية لانها كانت منخرطة في حرارة التجربة التاريخية والغليان السياسي بعد نكسة ١٩٦٧ مما ولد تقنيات مسرحية تستفيد من برشت في التغريب والمسرح التعليمي وإعطاء الخطاب المسرحي العربي بعداً سياسياً يحرض على التغيير والهدم من اجل البناء، وطبقاً لذلك فإن هذا الانفتاح على الغير لم ينس المبدعين العرب ذواتهم وتراثهم وهم يجربون هذه المناهج والاساليب سواء في الكتابة الادبية او في الابداع السينوغرافي او في الكتابة النقدية.

● اين يقف المسرح العربي بين مسارح العالم، وهل يمتلك هوية واضحة؟

- المسرح العربي موجود منذ ان وجد الانسان العربي، فهو جزء من نشاطه وحيويته وكينونيته في الوجود. ان هذا النوع الابداعي كان يجري في طقوس لها سماتها التاريخية. ويكفي القول ان هناك حضارات بادت لكنها كانت تعرف اشكالاً مسرحية تعرض بشكل راق في زمانها كما ان هناك كتابات تشهد على ذلك سواء داخل المعابد او على جدرانها او على الالواح، فملحمة كلكامش واسطورة (ايزيس و اوزريس) لدى الفراعنة والاساطير الفينيقية والطقوس الاحتفالية في العصر الجاهلي، ووجود القرقوز وخيال الظل والسامر والقوال والحكواتي و السماجة في العصر العباسي والاشكال ما قبل المسرحية في المغرب، كل هذه الاشكال وغيرها كانت موجودة الا ان القطيعة بينها وبين الصيرورة التاريخية احالها الى ان تصبح هامشاً نتيجة المد الثقافي الغربي الذي يعتبر نفسه مركزاً و الثقافات الاخرى محيطاً. لقد تصدى النقاد المسرحيون والباحثون العرب للدفاع عن وجود هذا المسرح في عمق تاريخهم، ومن الذين اضطلعوا بهذه المهمة علي عقله عرسان في كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب) وفي كتاب عزيزة (الاسلام والمسرح) وفي ماكتبه الدكتور علي الراعي في كتابه (المسرح الوطني العربي). وماكتبه الدكتور حسن المنيعي في كتابه (ابحاث في المسرح المغربي) انها الدراسات التي ارتبطت بالدعوة الى القومية العربية والوعي القومي والتنظير لمرحلة النهضة العربية وهي تبني ذاتها وتكشف عن ماضيها التليد وابداعها المشرّف وهذا شيء له اهمية ليس فقط في مجال المسرح وانما يمتد الى فعاليات اخرى والوان ابداعية ذات صلة بالحركة الفكرية والسياسية والاقتصادية.

● المسرح التجريبي له قوانينه وضرورته ومقوماته... وبدأنا نسمع ونقرأ عن هذا المسرح.. وكل يدعي وصلاً به.. فكيف ترى حقيقة الامر؟

- لانقصد بالتجريب مفهومه المختبري العلمي الذي ينطلق من فرضيات ليصل الى نتائج ثابتة على الادلة والبراهين، وانما نعني التجريب بمفهومه الفني والادبي وكتابة ما لم يكتب وقول ما لم يقل ورسم جمال على غير هيئة سابقة. انه الفعل القائم على كتابة تخلق معجمها الخاص وادبياتها وشفافيتها وعمقها لتصبح نصاً ثقافياً، وليس نصاً لا ثقافياً.

● افهم من كلامك ان التجريب مغامرة بهذا الشكل او ذاك، ولهذا فإن افاقها تبقى دائماً

مرهونة بالمحتمل والممكن لان المتخيل والعجائبي والغرائبي يظل محركاً للعملية الابداعية..

ـ نعم... ومن هنا نقول ان الكتابة المسرحية العربية تقوم على انتاج خطاب جديد يراعي السؤال النقدي والبعد الحداثي والمتحول في زمن الابداع.. انه الامتداد والاستمرار الذي ينفي التقليد وهو يبني كيان الكتابة، واعتقد ان المسرح العربي بدأ يراعي ظروف وملابسات هذه المغامرة اللذيذة التي تعطي للمسرح العربي تجدده داخل ايقاع يتغير بتغير زمن الابداع وشروطه، فعملية التجريب لدينا لاتبقى رهينة الكتابة الادبية فقط وانما تمتد الى التجريب الفني في خلق الصورة المسرحية، ومن هنا نقول ان التجريب في المجال المسرحي يتحقق عبر مستويين: الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية، وهنا تصبح تعددية الخطاب الادبي والفني حاضرة بحضور المؤلف والمخرج، فكل منهما يستنطق لغته الخاصة، الاول يشتغل على اللغة، والثاني يشتغل على لغة الجسد وايحاءات الديكور وعلامات الانارة ودلالة الصوت، الا ان هذا لاينفي الانسجام الحاصل بين المستويين والتكامل والتوافق بينهما لاضفاء سمات الادبية والشعرية على العملية التجريبية حتى تتخلص من جاذبية الثابت والموجود لانتاج بلاغتها الخاصة، وهو مابدأنا نلاحظه مع مطلع السبعينات حيث بدأ الاخراج المسرحي يشق لنفسه طرقاً جديدةً تستفيد من الحوار الثقافي ومن المناهج والاساليب الغربية لكن دون مسخ او سقوط في احضان الغرب بشكل مأساوي. عندما نقارب الكتابة الادبية في مجال المسرح لانجدها بعيدة عن تجربة الكتابة في الشعر والرواية، فالقفزة التي حققها الشعر العربي من القصيدة الكلاسيكية الى القصيدة الحداثية، ومن الرواية بمفهومها الاتباعي الى الرواية الجديدة، كان ذلك يتسابق والتجربة المسرحية العربية التى حققت قفزتها الخاصة وهي تحاور الاجناس الادبية الاخرى مستفيدة من جديدها الذي يرتكز على المواءمة بين اللغة والرؤية وتقنية الكتابة التي تدخل في مجال التجريب والابداع.

● يحيلني حديثك هذا الى سؤال عن نظرية الادب ونظريات اجناس ابداعية اخرى. والسؤال هو: هل تعتقد ان النقاد العرب او الكتاب استطاعوا بناء او تأسيس نظريتهم الخاصة؟

ـ ان هذه المصطلحات تناولها او تداولها النقد الغربي حديثاً، ان هناك كتباً نقدية غربية مترجمة ساهمت في لفت انتباه النقاد العرب الى اشكالية التنظير للاجناس الادبية. فهناك كتاب (نظرية الادب) لروني وليك ووارين، وهناك نظرية الادب لمجموعة من الاساتذة السوفيت الذي ترجمه الدكتور جميل نصيف، وهناك كتاب نظرية الادب للدكتور عبدالمنعم تليمة، اضافة الى مانشر للشكلانيين الروس، وماكتبه رولان بارت وتودرو وغيرهم.

ان السؤال حول نظرية الادب يظل دائماً موصولاً الى الحديث عن طبيعته ومكوناته وبنائه ومرتبطاً بطبيعة هذا الادب الذي قسم الاجناس الادبية الى مسرح (دراما) وشعر غنائي وملحمة حيث ان كل جنس ادبي له مواصفاته الخاصة وركائزه وتقنياته الا ان هذا لايلغي الالتقاء في مجموعة من المقاييس والتقنيات التي تشترك فيها هذه الاجناس. ونحن عندما نتحدث عن نظرية الادب فاننا نعني ماهو عالمي كوني يكتسب خصوصيته من خلال تطبيقه وممارسته وليس الابقاء على ماهو نظري فقط.

في تقديري ان المحرك الاساس للنقد المسرحي العربي هو طرح الاجناس الادبية كسؤال نقدي يعمل على تاسيس رؤية جديدة لممارسة الابداعية العربية، ويظهر هذا جلياً في المجال المسرحي العربي الذي يريد ان يستفيد من متغيرات هذه النظريات قد ينسج ويبني نظريته الخاصة على اعتبار ان الحركة والممارسة، والانجاز لايتم من فراغ، وهو ما جعل همّ البحث عن نظرية للمسرح العربي تحرك كتابات النقاد والمؤلفين والجماعات المسرحية، فهناك مرجعية عربية وكتابة تتوفر على ادبيتها وشعريتها، وهناك من ركز على وظيفة المسرح كممارسة سياسية بما هو ادبي يتطلب التعليمية والتحريضية، وبين هذين الاتجاهين يبقى السؤال النقدي حاضراً في الممارسة المسرحية العربية، واعتقد ان ماكتبه علي الراعي في الكوميديا المرتجلة وما كتبه توفيق الحكيم ويوسف ادريس وسعد الله ونوس وعبدالكريم برشيد وصلاح القصب في هذا الاطار بجانب تجربة السرادق والمسرح المتجول في مصر والحكواتي بلبنان والفوانيس في الاردن وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب لانها كلها محاولات تاسيسية لنظرية عربية في المسرح تتحدث عن هذا الجنس الادبي في مستويين اثنين الكتابة الادبية، طبيعتها ووظيفتها والممارسة الفنية، حيويتها وخصوصيتها.

● انت ذكرت نظريات، وطبيعة تأسيس، فمع ايها انت؟

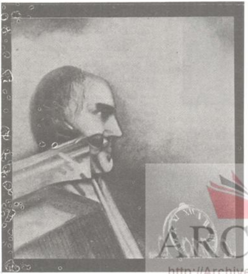
ـ هذا سؤال كبير لايمكن لخطابي ان يخول لي موقعة نفسي في الحركة النقدية العربية، لكني اقول ان كل نظرية لابد ان تكون موصولة الى نظريات اخرى سابقة، فالآن مرتبط بالماضي والماضي استمرارية في الحاضر، وهذا يبرر اختياري للانفتاح على كل النظريات الادبية قديمها وحديثها لان هناك كتابات في الماضي ولايزال فيها ماهو حداثي، وهناك نظريات اخرى اعلنت عن افلاسها الفكري.

ان مرجعيتي متنوعة ومختلفة وانا مع كل نظرية تكون دفعاً بالمبدع الى الابداع. وهذا مايسهم في انتاج خطاب نقدي لايعتمد على الوصف السريع ولكن على الفهم والتفسير وربط الابداع بمرجعيته دون اهمال تركيبه وبنائه. ان ما كان سائداً في الخطاب النقدي العربي قراءة مضمون الانتاج وتذويبه في اطاره الاجتماعي والسياسي في غياب تفكيك البنيات التي كوّنت بناء النص، وهذه عملية تعتمد على التاويل وعلى اسقاط قناعات الناقد على النتاج، أي قراءته، ليس بشروطه الداخلية، ولكن بما هو خارجها، وهو ماروج مصطلح الانعكاس في الادب على اعتبار ان الخطاب الادبي يجب ان يكون امتداداً للواقع ونقلاً له نقلاً فوتوغرافياً، وهذه مرحلة تركز على وظيفة الادب والدور الذي يمكن ان يلعبه في المجتمع لانه بوعيه ينتج صوراً واقعية تكون مستمدة من البنية التحتية للمجتمع على اساس ان الواقع المادي هو الذي يحدد وجود الناس وابداعهم وممارساتهم وفكرهم ووعيهم.

ثلاث تجارب في الرمزية

عادل كامل





□ **مقدمة:**

هل ثمة رمزية في تجربة الفنان العراقي المعاصر، بالمعنىٰ الدقيق لهذا المصطلح؟.

تكمن الاجابة، في الغالب، داخل العمل الفني، لاخارجه. فالاستعارة، أو رسم دلالة ما، للتعبير عن معنى ما، وغير ذلك، يمثل، كما في الصورة الشعرية، أو في القصة القصيرة، هذا المحتوىٰ الرمزي. انها محاولة للبحث عن المعنىٰ الاخر: البعد المضاف للبصريات. فالفنان لايرسم الاشياء، هنا، كما تصورها عدسة الكاميرا، بل تراها العين الداخلية.

بهذا المعنىٰ، ثمة رمزية، يمكن الاشارة اليها، في هذه التجارب.

□ **علاء حسين: قناع الموت**

ثمة سؤال يتكرر في لوحات الفنان د. علاء حسين بشير: اين تكمن طاقة الحياة.. هل في الجسد.. ام في الروح؟ هذا السؤال الشاحب، والذي يصدّع الراس، لم يعثر الفنان بشير علىٰ اجابة له الا من خلال بحثه في مشكلة الموت. وعلى كل فان الموت، كمشكلة، منذ ملحمة جلجامش، لم يعد مشكلة الا بالمعنىٰ الفلسفي. فقد غدا الامر من الجلاء ان يترك الانسان البحث في قضايا لاحل لها.

هنا اروي كيف ان الطبيب علاء بشير عاش تجربة اثرت في مجمل حياته، قال لي، بهذا المعنىٰ، انه راح يراقب احتضار والده، دقيقة دقيقة، وعندما فارق والده الحياة شعر بخيبة لانهاية لها. تلك المأساة في حياته دفعته، حسب كلام له، ان يراقب تلك الدقائق المرعبة بين الجسد النابض بالحياة وبين الجسد الهامد. الجسد الذي استحال الىٰ شئ زائد، أو الىٰ ذكرىٰ.

هذا التامل المحير جعله، في رؤيته، يبحث عن سر دينامية الحياة. هذا الرمز الخفي لفنه مثلما لحياته ايضاً.. فراح يبحث عن «الحقيقة» غير المعلنة، او غير الكامنة في الظواهر.. لهذا نراه يذهب بعيداً في تصوير الانسان وهو يواجه قدره او حتميته.

الموت، عند الفنان علاء حسين، احد اهم الاسباب التي جعلته يفكر بالحياة وطاقتها غير المحدودة، انه الشكل الاخر والخفي لقلقه ازاء حركة الحياة ذاتها: الزمن. هكذا تنطق لوحاته باللوعة والذهول. فمنذ رسم الانسان فوق الماء، حتىٰ آخر اعماله، نراه يحيلنا الى المشكلة التي شغلت ذهن الفنان السومري. فالفنان لا يمجد الحياة الزائلة، لكنه لايتخلىٰ عنها. انه وسط حلقتين:

الميلاد والرحيل.

لهذا يمكن الاعتراض علىٰ اطلاق مصطلح السوريالية ـ أو هذا الاتجاه الفني ـ على اعماله الفنية.. لكي نتحقق من واقعيته الرمزية. فهو لايرسم الاشياء كما تصورها العدسة الفوتوغرافية، أو كما تراها العين البشرية، بل يصوّر الاشياء من منظور مختلف تماماً؛ انه هنا يصور الحلم الداخلي: الشكل المستعار للعذاب ورموزه. فالحقيقة التي يبحث عنها قد تبدو زائفة اصلاً، لكنها تكتسب مغزاها من خلال فنه: هذا البحث في الاشكال، والاسلوب ايضاً.

وبهذا المعنى، كما قلت: انه لايمجد الحياة.. لكنه لايريد ان يتخلى عنها. لهذا تـراه يرسم أو لهذا اختار الفن للتعبير عن رؤيته ومشكلاته ازاء الموت. صحيح انـه كطبيب يعمـل على ادامـة الحياة، لكنه، في الفن، يبحث عن الهدم الداخلي الحاصل لمكونات الجسد ولا منطقية الموت! فاين تكمن الروح اذا مات الانسان؟.

السؤال الاخير، والاول، في تجـربة الفنـان، اتاح له فرصة اختيار الفن، كقناع، ازاء الموت.

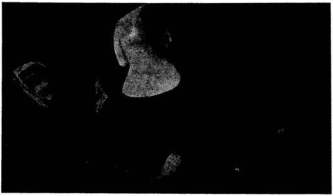
□ ارداش كاكفيان: طفولة مستعادة.

عاش الفنان ارداش كاكفيان حياته من اجل الفن. وهو من القلة، الذين تهمهم قضايا الذاكرة، لاالشكل الزخرفي او التجريدي. فالذاكرة عنده، وعلى مدى ربع قرن على الاقل، لم تكن الا عودة الى تذكر طفولته وإعادة صياغتها باسلوب يماثل الاحلام المتكررة عند بعض المصابين بالفصام. لكن الشيزوفرينيا هنا تتوحد في داخله. ذلك لان عملية الاسترجاع تمثل كيانه كفنان مغترب: انها تجسد خلله واصالته في آن. الخلل انه فقد المكان القديم الذي عرفه وعاش فيه.. واصالته تكمن في الذاكرة ذاتها.

وفي الحـالتين فـان الفنان ارداش يبحث عن مغزى الفن، اي عن معناه: تُرى ماذا تعني تلك المقولة القديمة: الفن من اجل الفن؟.. تلك المقولة التي فهمت بـالمقلوب. ان الفنان هنـا يضعنا في اشكالية لم تحل بعد، ولا اعتقد انها ستحل بيسر. لكننا ندرك بجلاء انه يضعنا في رموز ذاكرته: في قواربه القـديمة.. وفي: تـذكر اصـداء اصوات الباحة الموصلية التي استحالت الى الوان.. إلى تـذكر شبـح الأب الميت ومقابـر الاجداد لصق البيوت وكأن الموتى يعيشون معنا.. الخ.

بمعنى ان التذكر، كما عند علاء حسين بشير، يخص الاشياء التي ذهبت: أو لنقل انها لحظات تأمل حركة الزمن. إنمـا ارداش يضعنا داخـل عمله، لا كما نوضع في السجن بلا اسباب، وانما لان السجن هو المكان الوحيد المشرف لانسـان القرن العشرين! انه يرسم الموتى.. لكنه لم يفقد تألقه الغريب للحياة: لذلك الطفولة التي مازالت حية فيه. فـالسجن هو حـريته الوحيـدة. رمزه المستعاد في الغالب وبالضرورة، وهذا هو قدره.

ويمكن وصف الاشكال المشوهة عنده، كمـا عنـد علي طالب أو عـلاء حسين، بـانهـا مـرآة لبصريات قديمة: انهـا محاولة لاعـادة صناعـة



الاشكال وتأملهـا بعد ان ذهبت الى الابـد. تلك الاشياء، والاشكال، والرموز، تريـد ان تبقى في الحاضر، لا كسؤال فحسب، بل كوجود مستعاد.

ان فن ارداش ورمـزيته ومغـزاه كله يخص حقيقة انه في جذره: في طفولته. وانه صوّر معظم اعماله، على رغم تأثرها بالمدارس الاوربية، بهذا الدافع.

فالرمز عنده محاولة لاعادتنا الى الايام الاولى، إن كانت سعيدة أو لم تكن كذلك. اي انه اعادنا الى طفولته في الموصل، والى ادق تفاصيلها. وانه فعل ذلك من خلال حياته في فرنسا. ويمكن القول ان تجربته كلها هي اعادة لصياغة تلك البراءة التي لايمكن استعادتها الا بالفن، وبالفن وحده.

□ علي طالب: اغتراب الذات.

يستمد علي طالب مـوضوعـاته من اشكـالية الاغتراب. فالفرد الذي يتكرر في لوحاته، هو رمز لعصر فقُدت فيه القيم القديمة. انه الفرد المعاصر الذي يبدو بلا امل. ومثل هذا التشخيص يدفعنا لمعرفة الجذور الابعد التي انطلق منها الفنان. اي معـرفة الاغتـراب الاجتمـاعي والايـديـولوجي والنفسي.. اي الانسان تجاه قدره الغامض.

وعلى عكس اراء الدكتور ماهود أحمـد، تلك التي تجعل من الواقعية المباشرة كحل لمثل هذه المعضـلات، نرى عـلي طالب، كمـا لدى ارداش كاكفيان وعلاء حسين بشير، يذهب الى الاعماق. انه في الواقع يصّور الذات المعاصرة، رمزياً. من الجهات كلها. ومثل هذا الاغتراب ليس بحاجـة للشرح، بل للتأمل.

ومثل هذه الرمزية، داخل العمل الفني، تفصح عن تحول الخارج الى الاعماق، اي قلب معادلة المحاكاة المعروفة. فالرسام هنـا يصّور الجسـد البشري المحطم، الهش؛ اي الجسد الذي يكتم لوعته في داخله، من غير صـوت. كما في تمثـال «لاكون». انما علي طالب يركز، ومن خلال الجسد ذاته، على الرأس. هذا الرمز للفكـر أو للانسان المفكر.

ومن ناحية ثانية، فان لوحاته تخص عصرنا.. عصر الرمـز عامـة، لاعصر القيم الاجتمـاعيـة الواضحـة. فـالوانـه المتنـاقضـة تـؤشر حـدة التنـاقض، حـدة هـذا التنـاقض بـين الداخـل والخارج، اي عدم التطابق بين الافكـار، كمثل، والسلوك، كتطبيق لها.

ان فن علي طالب يجعلنا نعيد النظر بمشكلات قديمة: لماذا الاغتراب؟ ولماذا هذه العزلة؟ ولماذا ينفصل الرأس عن كيانه الواقعي؟..

هذه الاسئلة، تتكرر في لوحاته، لانهـا تخص عصر الاستهلاك؛ عصر تبدل القيم على نحو غير متوقع. فالرأس، عنده، لاعلاقة له بالجسد. اي ان الرمزية هنا تكمن في الاغتراب ذاته: في هذا الشبح، المقطع، واللوحـة عنده، كمـا في التراث الاوربي القـديم أو المعاصر، تفصـح عن مغزى الذات تجاه المحيط الخارجي.. انه هنا يبدأ من الجـزء نحو المـوضوع العـام، ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل الموضوع العام داخل اطار الذات، المعاصرة، والتي تعاني من الاغتراب.

«ماري» العزلة في مرحلة الشيخوخة

د. عبد الإله كمال الدين

١

في مونودراما «ماري» يتناول سعدون العبيدي موضوعاً سبق ان استثمره العديد من كتاب القصة والرواية والدراما التلفزيونية والسينمية، فقد استحوذت موضوعة «الاستوحاد» ومشتقاتها.. الوحشة.. الاغتراب.. الخلوة.. الانسحاب.. العزلة، على مضامين الكثير من النصوص الابداعية وبالرغم من ان زوايا المعالجة الدرامية والتحليلية اختلفت بين نص واخر باختلاف اتجاهات تشخيص هذه الحالات التي يتخذ بدخها وضعاً مرضيا خطيرا ويتخذ البعض الاخر وضعاً نفسيا يترجم مكابدات ذاتية لم تتطور بعد الى مناخ شاذ خارج اطار «الشخصية السليمة» بشكل عام. وحسبنا في المجال الاول لن نشير الى استنتاجات الباحثة «جانيت ديلون» في كتابها الموسوم «شكسبير والانسان المستوحد» عند تحليلها الدقيق للتكوين السايكلوجي لريتشارد الثاني وريتشارد الثالث وهاملت ومكبث بصفة خاصة، اما في المجال الثاني فتبرز امام انظارنا شخوص مسرحية «الكراسي» ليونسكو ومسرحية «الشريط الأخير» لبيكيت و «اغنية التم» لتشيخوف وسواها من المسرحيات المماثلة.

-٢-

الحكاية ومقوماتها الجوهرية:

يعرض النص معاناة رجل في السبعين من عمره فقدَ زوجته «ماري» منذ سنوات ثم انصرف عنه ابنه وابنته بعد ان اسسا كيانا عائليا مستقلا في مدن بعيدة عن اقامة والدهما... وعاش الرجل نتيجة ذلك ظروفا معقدة اذ هجره الاصدقاء تدريجيا ولم يبق له وهو يتهيأ للاحتفال بحلول العام الجديد (في ساعة استثنائية من الزمن) الا بقايا ذكريات وفرت له جوا مشحونا بالتأمل فاختلطت لديه تصورات اليقظة بالحلم والتداعيات بالواقع والماضي بالحاضر والروحي المطلق بالمادي المحسوس ومن خلال ذلك كله يحكي لنا قصته ويعرض جراحاته عبر خيط سحري من الاتصال الروحي الخصب ب «ماري» بيد ان المسافات بين ما هو حقيقي ومتخيل تتداخل في ثنايا النص لتؤطره بالاجواء الرومانسية المزدحمة بالاحاسيس والعواطف التي لايمكن تعزيزها في ضفة الواقع الا بقدوم الابن للاحتفال مع الاب قبيل ان يغرب عام ويجيءُ عام جديد، ان حضور «الابن» يصبح هنا بديلا لرغبة الرجل العجوز في الوصول الى يقين (في مثل ذلك الوقت الرهيب) بأن جزءاً مشتركاً بينه وبين «ماري» يمكن ملامسته عن قرب قد توفر خصوصاً وان عاما جديداً في حياة الرجل يمتلك من المفاهيم التي ليس بمستطاع الشباب ادراك تفاصيل ابعادها.. فعام جديد بالنسبة اليه يعني خطوة نحو القبر في السلم الهابط الى حيث التلاشي.. ولهذا فكل لحظة لها اهمية متفردة في مثل هذه الطقوس والمناسبات.. من هذه النافذة بالذات كان انتظار الأب حضور ابنه مع الاحفاد ضروريا ومصيريا.. الا ان الوقت يمضي وينتصف الليل وتنتهي احداث (النص المسرحي) بامتزاج دقات الساعة وجرس الباب دون ان نقف على حقيقة القادم.. ويسدل الستار.

ان استكشاف خبايا النص يقودنا الى تأشير مايلي:

- ان الرجل اختار بنفسه حالة «العزلة» ليوفر ما هو ضروري من اجواء التأمل والتخيل ولم يرغب ان يشاركه اي انسان فيها بعد ان تأكد (قبل اتصال ابنه به هاتفيا) انه و «ماري» سينفردان سوية في ذات المكان الذي جمعهما العمر كله.

[الرجل: ياالهي - احس انها تتنفس، تبتسم، تطلب مني ان اطرد عني هذه الوحشة، ان اخرج لزيارة الاصدقاء.. آه ياعزيزتي كم انت طيبة النفس رقيقة الحس، معذرة سوف لن اغادر هذا المكان، سأستقبل العام الجديد هنا، معك، في هذا البيت، لاارغب في زيارة احد].

يمثل هذه الكلمات عبر (الرجل) عن قراره ولهذا لاقيمة لاراء اخرى تضمنها حواره في مواقع لاحقة عن شروط يراها ضرورية فيما يتعلق بواجب الاصدقاء الحضور اليه، لان حضورهم سيكون اجهاضاً لقراره الاول من ناحية وعدم منطقية هذه الشروط التي يحتاج تنفيذها الى انسلاخ هؤلاء الاصدقاء عن عوائلهم لضمان الاحتفال مع رجل متقدم في السن يعيش وحيدا.. في حين ان زيارته لهم اكثر قبولا في حالة رغبته بذلك وهذا ما حصل فعلا عندما اتصل به بعضهم هاتفيا ليطلبوا منه قضاء رأس السنة معهم فسارع معتذرا.

- يبدو ان «الرجل» كان منطقيا مع نفسه (في بعض الحالات) حين ادرك الاسباب التي دعت قطته «سوزي» الى مغادرة المنزل... اذ انه يتوصل الى تعليل معقول. فهي في نظره لم تهجره تلك الليلة رغبة في قطع لحم مشوية، انما فعلت ذلك من اجل الحب.. والانجذاب الطبيعي لقط الجيران القوي.. ولتعميق رؤيته هذه يسترجع ذكريات اخرى حين كان يراقب وزوجته زوجين من (طيور الحب) اللذين كانا يعيشان بسعادة معا في مسكنهما وعندما مرضت الانثى ثم ماتت رفض الذكر ان يشرب الماء حزنا ومات في اليوم التالي.. ونستنتج من ذلك ان فلسفة (الرجل - بطل المسرحية) تقرّ بأن الرابطة الاقوى في الحياة هي رابطة (الحب) بين الرجل والمرأة (مصدر الحياة وديمومتها) والحالات الاخرى من الحب هي اشتقاقات يتباين حجمها بين صلة واخرى.

- رسم المؤلف الشخصية (بطل المسرحية) على نحو متميز فهو مهندس متقاعد ومثقف وعازف ماهر على البيانو وبوضع اقتصادي مستقر.. بيد انه ليس هناك من اشارة في النص عن محاولة البطل استغلال اوقات فراغه بعمل مجد، كالمطالعة او الكتابة او ممارسة ماله علاقة باختصاصه تبديدا للوحشة والتوتر في داخله اولا ولئلا يشعر بوطأة العزلة (بعد وفاة الزوجة) وتناقص الاصدقاء.. هذا اذا لم يكن قد فرض العزلة على نفسه طوعا.



ـ استنادا الى المكونات الثقافية والاجتماعية للبطل نلاحظ انه يتمتع بوجهات نظر واعية تفصح عنها امنياته على المستوى العام فهو يدعو للسلام الذي ينبغي ان يسود العالم (عله يكون عام محبة وتفاهم. عام تدمير الرؤوس النووية وابطالها، احب ان تبقى بيوت هذا العالم سالمة من اي خدش.. الخ) ولكنه على مستوى المعاناة الشخصية لم يعد قادرا على تحمل اعباء ما هو عليه من وضع بائس.

ـ حاول النص ان يشعرنا ان عذابات البطل ليست بالحالة الشاذة في المجتمع الاوربي الذي يتميز بتركيب اجتماعي خاص في مسألة العلاقات بين افراد الأسرة الواحدة. وتحقيقا لهذا الهدف يسوق لنا النص حادثة اتصال «سيدة» بالبطل هاتفيا (صدفة وبالخطأ) وهي تقصد الاتصال بابنها لاخباره انها وصلت المدينة ويهمها حضور الاحتفال بالعام الجديد معه.. ومن الواضح في هذا المشهد هو محاولة خلق التوازن في عرض حالتين متقابلتين يحركهما دافع واحد او مكونات واحدة.. وفي اعتقادي انه كان بالامكان تطوير هذه الحادثة باتجاه اخر فلو ان «السيدة» تعجز نهائيا في العثور على مكان اقامة ولدها ويبادر «البطل» الى دعوتها لمشاركته هذه المناسبة لانعطفت الاحداث في النص الى معالجة مغايرة تماما.

ـ من المثير للانتباه ان «النص» قد حدد اسماء الشخوص الذين ورد ذكرهم في سياق الاحداث «ماري» و «القطة سوزي» و «الابنة ليندا» و «الجار وليم» الا انه جرد البطل من اي اسم واطلق عليه (الرجل) فحسب واعتقد ان هذا التجريد كان يمكن ان يشمل الجميع دون انْ يلحق ضررا ببناء الاحداث او الفكرة.. ولكن المؤلف فيما يبدو حدد الاسماء عن قصد لتحديد مكان الحدث (قطر اوربي ما) ورسم الاجواء بما يتناسب وهذا التحديد مع اغفال لتقدير الزمان باستثناء ما يمكن استنتاجه بان الاحداث تدور في النصف الثاني من القرن العشرين عبر الاشارة لجهاز التلفزيون.

ـ ٣ ـ

المعالجة الاخراجية:

تختلف وجهات النظر بشأن صلاحية قيام المؤلف باخراج مسرحية كتبها بنفسه. فهناك من يرى ان منجز النص ادرى بوسائل تحقيقه على خشبة المسرح، وهناك من يجد ضرورات معاكسة على اعتبار انه سيكون اسير منطلقاته وتصوراته الاساسية الاولى. وبالرغم من ان سعدون العبيدي يمتلك تجربة غنية في حقلي التأليف والاخراج معا الا انني كنت اود ان يتولى اخراج مسرحية «ماري» شخص اخر من الممكن ان ينطلق بتصورات ابداعية مضافة في نطاق التفسير وادوات العرض. ولهذا وجدت ان العرض كان ترجمة للنص (وبالطبع انه لايمكن ان يكون غير ذلك منطقيا) على وفق اعتبارات النظر اليه من زوايا التجسيد حصرا ومن خلالها نعانق فيه قدرات سعدون العبيدي الاخراجية.

ـ نلاحظ بدءاً ان المخرج قام بتصميم ديكور المسرحية بنفسه فكان تصميمه جميلا ومتناسبا مع مساحة خشبة مسرح الرباط من حيث انه وزع قطع الديكور بشكل يمنح الممثل حرية تامة في الحركة والانتقالات.. فمن زاوية نظر المشاهدين نجد انه وضع (الهاتف) على كتلة بيضاء عمودية بارتفاع متر ونصف تقريبا وعلى مقربة منها ظهرت ثريا ضخمة عُلقت حول اطارها الدائري مجموعة فوانيس باضاءة حمراء والى جانبها في المقدمة قطعة مربعة وضعت فوقها زجاجة نبيذ وقدحان.. في الوسط الكرسي الهزاز وخلفه على ارتفاع محدود تدلى اطار خشبي (فارغ) يمثل صورة الزوجة.. في الجانب الايسر كتلة مقابلة للكتلة الاولى متساوية معها بالحجم وضع فوقها شمعدان.. وبجوار الكتلة امتد «كالوس» مغلف بقماش ابيض شفاف استغله المخرج لمشاهد خيال الظل في حالات معينة وعلى طرف الكالوس من جهة الجمهور علقت بدلة بيضاء هي بدلة الزفاف التي ارتدتها الزوجة المتوفاة.. عبر هذا المنظر حدد المخرج حركة الممثل وعلاقاته بتلك الاشياء من حوله بحيث كان كل ما هو موجود على الخشبة يقوم بوظيفة معينة ولا شئ غير ضروري اطلاقا في موجودات المنظر.

ـ كان المخرج موفقا في استخدام «الكالوس الشفاف» استخداما وظيفيا وجماليا وفي مشهدين مهمين بصفة خاصة وهما مشهد (طيور الحب التي ظهرت خلف (الكالوس) ترفرف بسعادة ثم تموت الانثى وبعدها الذكر.. وذلك من خلال استخدام مصباحين ملونين بحركة رشيقة ثم انطفاء الضوء وتوقف الحركة تعبيرا عن الموت اما المشهد الثاني فكان مشهد عزف (البطل) على آلة البيانو خلف الكالوس ايضا وبان ظهره المقوس للجمهور، وتوقيت العزف مع ضربات دقات ساعة المدينة فكانت كل (دقة) من دقاتها كمعول يقع على رأس الرجل فيزيد ظهره تقوساً ويقربه من نهاية جاهد ان يبعدها عنه.. ان التعبير عن قساوة الزمن. بهذه اللغة الصورية والصوتية كان من اروع ما في العرض من ايحاء بالغ التأثير

ـ ان اكثر الامور خطورة في العرض هو المشهد الختامي ففي (النص) نلاحظ البطل ينتبه الى جرس الباب الذي ربما يعني قدوم ولده اليه وفي الوقت نفسه نسمع دقات ساعة المدينة معلنة بداية العام الجديد.. بيد ان المخرج اجرى تعديلا جوهريا اذ جعل (البطل) يذهب ليجلس خلف الكالوس ويباشر بالعزف على البيانو ودقات الساعة تفعل فعلها فيما اشرنا اليه من غرض. مما يقود الى القناعة بأن الابن لم يأتِ وان الزمن (الذي يخشاه البطل) يمضي في خضم الانتظار اللامجدي.

ـ ٤ ـ

الاداء:

كان اداء سليم العبد الله حافلا بالجهد المخلص الا انه كان بحاجة الى العناية بضرورات اقناعنا بانه رجل اوربي في حركاته وسلوكه وملامسته للاشياء المحيطة به وكان من المناسب كذلك ان يظهر بصورة تتطابق والعمر المحدد له في النص

ليصبح تأثيره في المتفرج أشد فاعلية.

واذا كانت ثمة ملاحظة اخيرة نهمسها في اذان المبدع سعدون العبيدي فهي رغبتنا في ان يكرس بعضا من ابداعه المسرحي في هذه المرحلة للواقع العراقي والعربي لاسيما وانه كان قبل (٣٣) عاما من ابرز المؤلفين الذين عبروا عن هذا الواقع في (مجموعة مسرحيات) التي اصدرها عام ١٩٥٧.

الهوامش:

(١) اعتمدنا نص مسرحية «ماري» المنشور في العدد الثاني من مجلة الاقلام عام ١٩٨٤، في الحديث عن النص.

(٢) ارتكزت ملاحظتنا عن العرض المسرحي على مشاهدته مساء يوم الثلاثاء الموافق ١٩٩٠/٦/١٢.

٢

نص واحد.. بين مخرجين وممثلين

نازك الاعرجي

- النص هو «ماري» تأليف سعدون العبيدي
- المخرجان هما آزاد مولود وسعدون العبيدي
- الممثلان هما آزاد مولود وسليم العبدالله

قدمت مسرحية «ماري» على قاعة النشاط المدرسي يوم ١٩٩٠/٥/٩ ضمن فعاليات مهرجان معهد الفنون الجميلة في السليمانية، انتجتها جمعية الفنون الجميلة الكردية ـ فرع اربيل، اخرجها ومثّل الدور «الأساس» فيها آزاد مولود وقدمت باللغة الكردية.

اما في بغداد فقد عرضت مسرحية «ماري» في النصف الأول من شهر حزيران ١٩٩٠ على مسرح قاعة الرباط واخرجها مؤلفها سعدون العبيدي ومثّل الدور «الوحيد» فيها سليم العبدالله.

نص واحد قدم بلغتين ورؤيتين وأداءين، مرة كان المخرج فيها هو البطل، وفي الأخرى كان المؤلف هو المخرج.

وفي الحالتين كان هناك نوع من «الوصاية» إذا صحّ التعبير.. وصاية المخرج على الممثل في الأولى. ووصاية المؤلف على المخرج في الثانية.

واذا كنا قد تساءلنا امام «ماري» آزاد مولود، كيف كان المخرج سيقود ممثلاً آخر يمثّل الدور بدلاً عنه، تساءلنا أمام «ماري» سعدون العبيدي، كيف كان يمكن لمخرج آخر ان يقود النص والممثل الوحيد بدلاً عن المؤلف.

ولما كان للسؤال الأخير إجابة فعلية تجلت في عرض فرقة «اربيل» فاننا سنحاول هنا الوقوف امام تجربة مخرجين لنص واحد بالدرجة الأولى محاولين ان نضمن الاداء ثنايا التجربة الاخراجية على اعتبار ان اختيار الممثل وقيادته مهمة اخراجية، رغم ان تفاصيل جوهرية في أداء «ممثلي» الشخصية الرئيسية في العرضين يمكن حسابها على قائمة القدرات الذاتية وجوانب موهبة كل من الفنانين آزاد مولود وسليم العبدالله.

• • •

ونحاول قبل الحديث عن تجربتين إخراجيتين لنص واحد ان «نقرّب» جوّ وموضوع وعالم المسرحية باختصار نرجو ان لايكون جائراً. «ماري» تتحدث عن رجل وحيد فقد زوجته ويعيش ابناؤه بعيداً عنه، وزمن المسرحية الذي هو ثيمتها الاساسية ينحصر في نصف ساعة أو اقل من الزمن الذي يسبق منتصف ليلة رأس السنة، ونفهم ان الرجل يمضي هذه المناسبة لأول مرة وحيداً بعد رحيل زوجته، وكل شيء حوله داخل وخارج البيت يذكره بها، فحضورها طاغ بفعل امتلائه بوجودها الذي زاده غيابها رسوخاً.

يواصل البطل استحضار ذكرى زوجته الراحلة من خلال الموسيقى التي كانا يرقصان على انغامها، ومن خلال فساتينها المعلقة، والاشياء التي تمتلىء بدلالات ارتباطهما وذكريات حياتهما المشتركة، يتقل عليه أمر اساسي هو اضطراره إلى قضاء ليلة رأس السنة وحيداً.

يتلقى نداءاً تلفونياً من ابنه وابنته ينبئانه بانهما سيكونان عنده الليلة، فيصبح هاجسه الوحيد والشديد الالم ان يأتيا قبل ان تعلن الساعة منتصف الليل.

ولكنهما لايأتيان.. فيكتمل طوق الوحدة حول البطل.

هل ينتمي نص «ماري» إلى المونودراما أم الى مسرح الممثل الواحد، برأينا انها تنتمي الى مسرح الممثل الواحد، فالمونودراما هي مسرح الصوت الواحد، ليس وحدانية الاداء، وانما وحدانية الوجود.. فالمونولوج الداخلي هو مادة المونودراما، والغوص في قعر النفس هروباً او التجاء من صعوبة او استحالة تحقيق الصلة أو الاتصال مع الخارج هو الحركة الاساسية أو الاتجاه الاساسي لحركة «البوح».

فما يقوله المونولوج الداخلي في المونودراما هو بوح وليس شرحاً أو سرداً بالتاكيد.

وفي «ماري» كان هناك بوح ولكنه في اطار السرد وفي ثناياه، إضافة إلى أن حضور الاصوات الاخرى بصيغتها الواقعية والوقائعية اضعفت إلى أبعد حد ملامح المونولوج لحساب الديالوج المغيّبة أطرافه الأخرى لأسباب فنية.

وفي رأينا ان آزاد مولود ادرك بنائية النص باعتباره مسرحية ممثل واحد وليست مونودراما، لذلك فقد قدم البطل «وأدى الدور بنفسه» باعتباره شخصية وليس نموذجاً، وشدد على وقائعية الاحداث فانجز إطاراً مناسباً لتفتح مايمكن تسميته بزهرة العذاب الطويل مستعيناً اولاً بالاداء المناسب للشخصية كما فهمها هو، وبالمرئيات والموسيقى المساعدة، وبابتكار حضور الشخوص الغائبة على خشبة المسرح.

لم يكن مسرح فرقة اربيل باذخاً، بل كان في بعض جوانبه فقيراً وقد استخدم ازاد مولود ـ تقريباً ـ قطع الديكور نفسها التي استخدمها سعدون العبيدي في بغداد «ربما لالتزامهما معاً بتوصيف قطع الديكور في النص».

كرسي هزاز، طاولة، مكتبة، تلفون، شاشة سلويت، شموع، استخدم آزاد مولود مدفأة، بينما استخدم سعدون العبيدي ثريا مكونة من فوانيس.

وكان كل ماالستخدم لدى فرقة أربيل ضرورياً وذا وظيفة واقعية محددة، بينما مال استخدام الاشياء في الفرقة القومية الى التعبير الرمزي، مثل

دخول البطل وسط ثريا الفوانيس، واستخدام شاشة السلويت في خلق التعبيرات الموازية للمنطوق أو المكثفة لعناصره التعبيرية.

ادرك آزاد مولود ان البطل في النص هو مراوٍ وحيد، وان وحدته مسألة تتعلق بظروف غياب الآخرين عنه، وليس لأنه اختارها عزلة وموقفاً. ولذلك فقد حدد للبطل انفعالاً اساسيا هو الحزن الملتاع، وليس الأسىٰ المتأمل، وهكذا فقد اختار التعبير بالانفعال الخارجي الذي يلجأ إليه أي انسان عادي في مثل ظروفه، وهكذا قدم لنا البطل رجلاً من عامة الناس، ولكنه نجح في جعل هذه السمة جزءاً من قدرة تعبيرية ممتازة للشخصية الرئيسية في العمل.

وكذلك فقد ادرك آزاد مولود ان «حوارية» البطل لم تكن ذات طاقة ترميزية أوتعبيرية عالية، بل كانت تداعيات ذات صفة واقعية قد لاتنجح في ملء فضاء التلقي بين العمل وجمهوره، لذلك ابتكر عنصراً مبدعاً وجذاباً هو حضور الشخوص الغائبة من خلال حضور اصواتها في النص.

حضرت ماري لدىٰ آزاد مولود «ممثلت الدور شلير احمد» علىٰ المسرح مقابل استخدام ثوبها لدىٰ سعدون العبيدي. وقد ساهم حضور ماري علىٰ المسرح في تعميق انفعالات البطل، او الايحاء بعمق انفعالاته، كما ساعد هذا الحضور علىٰ انقاذ حوارية البطل من افتقادها الىٰ الشاعرية، وارسائها علىٰ ارضية اكثر ثباتاً من الواقعية. فقد اكتسبت حوارية البطل مع المرأة الغائبة بعدها الديالوجي الحقيقي كما هي عليه في النص عند حضور طيف المرأة متجسداً تجسيداً حقيقياً علىٰ خشبة المسرح، بينما ظلت حوارية البطل لدىٰ سعدون العبيدي متذبذبة بين البنائية الديالوجية والاداء المنولوجي، وزاد استخدام ثوب الغائبة لتجسيد حضورها الهوة ما بين طبيعة النص وادائه.

وقد احضر آزاد مولود ماري حضوراً شفافاً اشبه بحضور الطيف أو الروح، ولكنه حضور حقيقي وثابت، اي ان حضورها جاء جزءاً اصيلاً من بناء العرض ليسدّ فراغاً مهماً في صياغة البناء النفسي للبطل، وفي تفسير بناء النص باعتباره نصاً حوارياً. وقد نجحت الممثلة التي قامت بدور ماري في اداء دور الطيف سريع الحضور وسريع الذوبان والانفلات، وكذلك فقد كان جميلاً ومؤثراً حضور إبنة البطل الغائبة من ثنايا المكالمة الهاتفية. فبدلاً من حضورها ضمناً علىٰ الطرف الآخر من خط الهاتف حضرت الابنة لدى آزاد مولود حضوراً حقيقياً على خشبة المسرح بمجرد ان هتف ابوها باسمها على الهاتف. فجاء دخولها الى المسرح كما لو كان مفاجأة سارة حقيقية، خاصة وانه كان ينتظر قدومها بالفعل «ادت الدور كزال مسعود».

وقد ادى حضور كل من ماري الراحلة والابنة التي تأخر وصولها الى تحقيق وجهين قد يبدوان متناقضين لمحنة البطل. فمن ناحية بعث حضور الشخصيتين روحاً وحياة في فضاء العرض، وقدم تبريراً مناسباً لطبيعة المنطوق علىٰ لسان البطل. ومن ناحية اخرى عمّق وحشة البطل وحزنه، فحضور المراتين ـ اضافة الى كونه تعبيراً عن شدة اللوعة ـ كان يفضح عند انسحابه نقيضه.

في عرض الفرقة فضّل المخرج وهو المؤلف ايضاً تضمين اداء الممثل الواحد الاصوات الغائبة، واشغل فضاء المسرح بحشد من التعبيرات المسموعة والمرئية الموازية والمكثفة لاشارات النص. فكان هناك دائماً ماهو في حالة تعبير في فضاء المسرح: كرسي يهتز، إطار يتارجح، شاشة تصور وضعاً معيناً للبطل او لما يعبر عنه، ثريا تدور، ساعة تدق، شمعة تتألق، تلفون يرن، ثوب ينقل من مكان الى اخر، موسيقى للرقص واخرى للتعبير.

لقد كان فضاء مسرح قاعة الرباط باذخاً حقاً، ولكن ماكان يعوز مسرحية ماري البغدادية هو الافتراض المناسب لشخصية البطل. هل هو حزين مستوحش متذكر.. ام قانط متأمل هل هو شخصية واقعية ام نموذج، هل يعيش زمناً واقعياً، ام اللازمن نظن ان هذه الاسئلة قد وجدت إجابات اكثر تحديداً لدىٰ آزاد مولود المخرج والممثل، أما المؤلف سعدون العبيدي فقد حال بين سعدون العبيدي المخرج وبين قراءة ثانية للنص، لذلك اهتم المخرج بالاشتغال على فضاء العرض وترك الحوارية الطويلة على عاتق الممثل سليم العبد الله الذي قدم اداءً إتباعياً خالصاً.

ولاندري على وجه التحديد، هل التحديد الصارم لطبيعة الشخصية في النص ورؤية المخرج لها، أم ميل الممثل الى الاداء الاتباعي هو السبب وراء تقليدية الاداء وبطئه وافتقاره الى اللمسة الابداعية للممثل.

لقد وجدنا انفسنا أمام اداء كلاسيكي تقليدي... إيماءات مرسومة حركات بطيئة، إلقاء تقريري رتيب طغيان للتعبير الخارجي وغياب للانفعال الداخلي.

اي جديد في أن نقول ان الممثل هو أهم عناصر مسرح الممثل الواحد ومسرح المونودراما فهو المجسد لجميع انماط وعناصر التعبير والترميز. حتى لو توفرت في فضاء العرض جميع امكانات التعبير بالمرئي والمسموع. وبدون ممثل خلّاق يَمسّهُ وجع البطل فيمَسُّ هو به قلوب واحاسيس المشاهدين فان «الاداء» المرسوم سيملأ الخشبة حضوراً تقليدياً لايقدر على خلق العلاقة مع المتلقي

وصحيح ان المخرج سعدون العبيدي رسم لبطله خارطة تحرك واسعة جداً، الا ان الكثير من تحركاته كانت تنقصها التلقائية، وكان تعبيره بالايماءة وحركة الجسد لايشفّ عن انفعال داخلي عميق.

ومازلت مندهشة كيف يمكن لفنان مسرحي من هذا الزمن ان «يلقي» برتابة وتقريرية مايفترض ان يكون تعبيراً عن جرح داخلي شديد الايلام لبطل يجسّدهُ.

ولّما كانت هذه هي المرة الأولى التي اشاهد فيها سليم العبد الله ممثلاً فانني لااستطيع إلّا ان اصف اداءه في هذا العرض واترك السؤال معلقاً حول الدور الحقيقي للممثل ـ كل ممثل ـ في العرض المسرحي ـ أي عرض ـ

التجريب في المسرح الحديث من خلال أعمال الرواد

د. مدحت الجبار



تقوم فكرة «التجريب» في المسرح على محاولة لتجاوز ماهو مطروح من أشكال مسرحية - شكلا ورؤية - كما تقوم هذه الفكرة على موقف أكبر تقدما مما هو موجود بالفعل.

والتجريب في مسرحنا العربي الحديث بعيد الجذور، ارتبط بنشاة المسرح العربي، منذ بدايته حتى الآن، لأنّ الثبات يجمد الشكل الأدبي، ويساعده على التحجر.

فلقد بدأ الرواد الثلاثة الأول: مارون النقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع، مرحلة التجريب في المسرح العربي حين حاولوا أن يقدموا شكلا مسرحيا يتناسب مع الملتقى العربي، المقيد بمرحلة فكرية محافظة.يساعد على محافظتها وجود استعمار يعمل على المحافظة على الأوضاع العربية كما هي سائدة - على الأقل - ليستطيع فرض سيطرته واعاقة تقدمه - وزاد المحافظة حدة بعض الافكار الدينية التي كانت تحرم المسرح وترصده في جانب الشر والخلاعة. مما دعا هولاء الرواد الى تجريب في شكل المسرح الحديث بحيث يتقيدون بالشكل الغربي ولا برؤية الغرب للمسرح، اي انهم «جربوا» شكلا مسرحيا تلائم شكله واطاره الخارجي مع المسرح الغربي، وتلاءمت رؤاه مع رؤى الملتقى العربي، مما دعاهم الى الاعتماد على حكاياتنا الشعبية خاصة الف ليلة ثم على قصص الحب العربي الشهيرة، ثم على موضوعات من السيرة الشعبية العربية.

وكان «التجريب» ضرورة عند هؤلاء الرواد، فرضت عليهم وكان حرصهم على اختراق الحواجز الاجتماعية والدينية، هو دافع التجريب من أجل الوصول الى «صيغة» مسرحية عربية متسقة مع الملتقى العربي، والمجتمع العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد نجحوا في ذلك نجاحا كبيرا، حتى أن السمات التي رصدناها على أنها من مثالب هذا المسرح الناشئ كانت وسائل للسيطرة على الملتقى ومراعاة ذوقه وتراثه، فقد كان استخدام التلحين في المسرحية، والغناء، والشعر وبعض المشاهد الاستعراضية متسقا مع سيطرة الشعر والغناء على تراثنا الأدبي والفني بشكل عام، مما دعا هؤلاء الرواد الى الاختيار بين المطروح والتراث، فوصلوا الى «الصيغة التجريبية» البسيطة الناجحة.

وهنا لابد ان نشير الى ان فهم هذه الصيغة التجريبية لابد أن تربط ببعد «زماني» هو المرحلة الاجتماعية والسياسية التي مرّ بها مجتمعنا العربي، كما أنها لابد أن ترتبط ببعد "مكاني" يراعى تقاليد كل بلد على حدة اذ "من خلال التشكيلات الاجتماعية، يمكننا ان نتفهم كثيرا من المبادئ العقلية التي تفسر بها الحياة الاجتماعية. فالواقع الاجتماعي لايمكن ادراكه الا من خلال بعد زماني ومكاني في اطار اجتماعي وان مضامين الفكر وأبعاده لايمكن ان يعرف محتواها الا اذا استكشفت اغوارها في ضوء الدلائل الاجتماعية التي تسود فيها."[1] ونستطيع بعد ذلك ان نتفهم ضرورة التجريب في المراحل الأولى من نشاة المسرح العربي الحديث، ثم طوال تاريخ مسرحنا الحديث اذ ان فكرة التجريب، فكرة اجتماعية سياسية في الأساس.

ونستطيع ان نلفت النظر هنا الى ان مسرحية يعقوب صنوع الاخيرة "موليير مصر وما يقاسيه"[١] هي خلاصة التجريب الأول اذا هي قورنت بانتاج التجريبين الغربيين، فقد طبعت١٩١٢م للمرة الأولى ببيروت، وهو تاريخ يقترب من فترة مهمة من تجريب لويجوبير اندلو، وغيره. ولذلك تاتي الى فترة الحرب العالمية الأولى وقد وصل مسرحنا الى شكل مسرحي جيد من خلال التجريب المستمر. وحينمانقفز الى فترة التجريب الواعي في الستينات، نجد انفسنا أمام محاولة عامة لتجديد الفكر العربي، شملت المسرح العربي ضمن ماشملت من تغييرات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية. وكان "التجريب" في هذا السياق وسيلة من وسائل تغيير المجتمع، وطريقة من طرق التفكير الباحثة عن خصوصية عربية في كل شئ. وقد ساعدت هزيمة ١٩٦٧م على تكشف هذه الفكرة، حتى تحولت الى هدف درامي يتوازى مع الابتكار والجدة.

وارادت فترة الستينات أن توقظ الوعي العربي من المحيط الى الخليج لهز الكيانات العربية التقليدية وتحويلها الى كيانات اكثر حركة. وعلى الرغم من سيادة الاتجاه الواقعي في الفن هذه الفترة فان التجريب قد وصل القديم بالجديد ووصل بين الواقعي والمتخيل، مثله في ذلك كمسرح الطليعيين في العالم كله في هذه الفترة، اذ كان من وظائف هذا المسرح "ايقاظ المتفرج ليحس بأن هناك ماهو عجيب، وما هو غير مالوف، وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية."[٢]

ولقد تواكبت فكرة التجريب مع منطلقات المسرح الطليعي، ومسرح بريخت ونظريته في المسرح الملحمي، بل دعى في ذلك الوقت الى الاستفادة من مسرح الأوبشرك السوفيتي الى جانب الاتجاهات العالمية الأخرى المتمثلة في مسرح اللامعقول، والسريالي وغيرها..

ولقد توحد الهدف الفني والفكري من خلال هذه الاتجاهات والتيارات المتعددة والمتناقضة في الوقت نفسه، ووضح في محاولة بناء مسرح عربي له خصوصيته يسمح له بالاستفادة من الاتجاهات والتيارات الحديثه كافة، كما يسمح له بالاستفادة من تراثنا وجذورنا العربية لآخر المدى. ولذلك ارتبط "التجريب" بالتاهيل حتى ترادفا في بعض الاحيان، مع الجديد وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الاصيل والقديم، وعرف الأصيل بأنه القديم الذي يتجدد ولايجمد، مما ينفي عنه المحافظة والتوقف الجامد "فالاصالة هي عكس القديم، ذلك لان القديم عقم، فهو أذن موت، بينما الاصالة خصب فهي اذن حياة. والقديم نهاية والاصالة خلود. فاذا توصلنا الى تمييز القديم من الاصيل نغد وعلى ثقة باننا قطعنا مرحلة التمزق والوحشة والانعزال."[٤] وتوجه التجريب/التاصيل/الخصوصية العربية الى طريقتين في الاداء والبحث:

الاولى:

تهدف الى التزاوج بين ماهو عربي وماهو اجنبي، لان التاريخ العربي والمصري من قبل، هو تاريخ التزواج بين المحلي والعالمي، وهذا ما دعا اليه كثير من النقاد، كما دعا له كثير من المسرحيين، وخاصة توفيق الحكيم الذي رأى قبل مرحلة التجريب الستيني أن التزاوج الذي حدث بين الفلسفة اليونانية والفكر العربي وهذا التزاوج الذي تم بين الادب الفرنسي والأدب اليوناني، مثل هذا التزاوج يجب ان يحدث نظيره، بين الادب اليوناني والأدب العربي، فيما يتعلق بالتراجيديا..اذا تم ذلك على اى نحو من الانحاء، بالشعر أو بالنثر فما اخل الأدب العربي الامعترفا بهدى الباب الجديد القديم، متغاضيا عن الزمن الذي حدث ذلك فيه.[٥]

والثانية:

هدفت الى البحث عن "المصرية الأصيلة" وعلى الرغم مما يشوب فكرة المصرية من انعزالية واقليمية فقد كان في ذهن اصحاب الطريقة الثانية ان ما هو مصرى سينسحب بالضرورة على ماهو عربي، لذلك ان بدت مقولة "المصرى" انعزالية، فهى في الحقيقة كانت سعيا وراء تغليب ماهو مصرى كنموذج يتبع فيما هو عربي، اما لافتقاد ماهو عربي لما يوجد في مصر، واما ليكون اصلا نموذجا للحديث الخاص في حاضرنا. ونشير هنا الى أن الطريقة الثانية كانت تالية لفكرة التزاوج..وسوف يعود أصحاب فكرةالتزاوج للبحث فيما هو مصرى وعربي في الوقت نفسه فيما بعد.

فقد رأى يوسف ادريس مثلا أن "الفرفورية"..علامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر، ولكونها كذلك فهى سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية. ولقد بلغت هذه السمة من القوة حد أنها فرضت نفسها فرضا على كافة الأشكال المسرحية التي وفدت الى مصر وترعرعت في المدن..مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج، القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة.[٦] ومن هنا يتداخل المسرحي بالتراثي أو الحديث بالاصيل وهى فكرة مطورة عن فكرة التزاوج بين المحلي والوافد، استطاعت ان توحد بين القديم والجديد والعربي والمصرى والمحلي والعالمي الانساني على المستوى النظرى. وقد رجع توفيق الحكيم فيما بعد الى فكرة التزاوج هذه وعد لها في صيغة البحث عن قالب مسرحي عربي خاص بين سنتي ١٩٦٢، ١٩٦٧ حيث نراه في "ياطالع الشجرة" يسعى الى بيان سبق تراثنا لكل ماهو حديث في الفن الأوربي بخاصة لذلك يعقد المقارنة بقوله "اذا كانت السمة الظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح..الخ..هي التعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء الى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير فني، وابتداع التجريد في الوصول الى ايقاعات ومؤثرات جديدة..فان كل ذلك قد عرفه فنانا القديم والشعبي على ارض بلادنا منذ القديم.[٧]

وواضح من حديث الحكيم انه يريد الوصول الى خصوصية النص العربي بالعودة الى الشعبية مع بدايات مرحلة التحول الاشتراكي في مصر، وهنا يكون التجريب مرحلة للبحث عن الهوية المصرية/العربية، لذلك نرى توفيق الحكيم يخطو خطوة أبعد من مجرد التزاوج والشعبي، تتمثل في البحث عن قالبنا المسرحي لكنه يقع في ثنائية ضدية يفصل فيها بين الشكل والمضمون أو بين القالب والمحتوى حتى انه يقول "في امر الشكل او القالب المسرحي نحاول الكشف عنه..أهم ماينبغي الالتفات اليه هنا هو ان يكون هذا الشكل أو القالب مصنوعا من هذه العناصر مجتمعة (يقصد ماقبل السامر في التراث)..كما انه يجب لكي يسمى قالبا حقيقيا ان يكون صالحا لان تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية..[٨]

ويعني هذا ان التجريب ـ عند الحكيم ـ يحاول ان يثبت على قرار في مسالة الشكل منفصلا عن المضمون، كما انه يسعى من جديد لتثبيت الشكل المسرحي في المقلداتي، والحكواتي، وراوى السامر. ولاشك ان الثبات والقولبة ضد فكرة التجريب، لذلك نقول ان الحكيم قد وقف عام ١٩٦٧ وكف عن فكرة خلق الشكل المسرحى الجديد على الرغم من ظاهر كلامه عن تجديد الشكل المسرحي.الى درجة لايجد فيها غضاضة من تقليد النموذج اليوناني والغربي المعاصر لانه نتاج تراث انسانى عام.

***

اما مرحلة مابعد الحرب ١٩٦٧ فقد تطلبت تعدد الرؤى والبحث عن طرق جديدة في كل شئ لانقاذ الوطن (المصرى/العربي) من آثار الهزيمة المروعة وقد ساد هذا التوجه العام على تعميق فكرة التجريب/التاصيل كما ساعدت على التمسك بتراثنا في محاولة للتعرف على ذاتنا وملامحنا القومية لنقف امام العدو (الآخر) الذي يعرف ذاته القومية جيدا. وهنا وكان التجريب مقرونا بالعودة الى الشخصيات التراثية القومية، والاحداث السياسية والاجتماعية المشابهة لعصرنا لترى كيف حل القدماء التراثيون مشكلات واقعهم.

وساهمت افكار "برتولدبريخت" من ناحية اخرى خلق المسرح السياسي غير المتوهم، فقد كان من أغراض التجريب في هذه الفترة كسر غموض الواقع في محاولة للفهم والسعى نحو الحل. اي لنصل الى الصدق في التعرف على حقيقة الأسباب التي أدت الى الهزيمة حتى نتلاءم مع روح العصر الذي هزمنا او هزمنا من يملكون مفاتيحه واسراره.

وكانت مقولات بريخت تضع للمسرحيين وسيلة لطرق الواقع والتراث في ان، الامر الذي جعل للمخرج دورا اكبر في ابراز ملامح النص والتدخل فيه من اجل خدمة الفرض النهائى للنص. كما توجه المسرح العربي في هذه الفترة الى المكونات الأساسية للمجتمع، اذ توجه للضواحى والقرى، وجماهير العمال والفلاحين في محاولة لربطهم بالوطن ومشكلاته والمساهمة في حلول مشكلاته، ومن هنا تلائم مسرح بريخت مع المتطلبات الدرامية والواقعية لمجتمعنا، فهو القائل في هذا السياق "ان مجرد الرغبة في تطور فننا بما يتلاءم وروح العصر يجب ان يجذب مسرحنا، مسرح عصر العلم، الى الضواحى ليفتح هناك أبوابه على مصاريعها في وجه الجماهير الغفيرة وفي وجه اولئك الذين يعملون كثيرا ولكنهم/يعيشون عيشة صعبة لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة مكرسة للمسائل الكبرى التي تتمتع بالنسبة اليهم بأهمية خاصة..والمسرح الذى يجد مصدر التسلية في العمل، يتعين عليه ان يجعل من العمل موضوعا له.(٩) لهذا ارتبط التجريب بهذا الشكل البريختى الدرامى، وقد امتد هذا التاثير دون مشكلات لانه اعطى المؤلف والمخرج والممثل حرية الحركة والخروج من تقمص الشخصية الى الحوار مع الواقع، بل مع المتلقى، وقد وضحت هذه الحرية في كل المسرحيات التى اتخذت القناع البريختى اطارا فنيا لها.

***

والآن، تقف بعض الاتجاهات ضد فوضى التجريب، والبريختية بخاصة، فقد أساءت بعض النصوص وأسرفت نتيجة للفهم الخاطئ فتفكك منها النص، لكنه مع ذلك يظل متماسكا في مسرح مؤلفين عديدين مثل مسرح يسرى الجندى، وابى العلا السلامونى في التاليف المسرحى وأما في مجال الاخراج فتحتاج تجارب عبد الرحمن الشافعى وعبد العزيز مخيون وعادل العليمى، واحمد اسماعيل، وصالح سعد الى وقفة خاصة في مناسبة أخرى. وبعد، فان التجريب موقف سياسى وفكرى وفنى يتناسب مع مرحلة اجتماعية خاصة يجب ان نبحث عنها جيدا.

هوامش البحث

١) حسين الحاج حسن، علم الاجتماع الأدبي ص٩١. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣

٢) نص مسرحية موليير مصر وما يقاسية وارد ص١٩٣ بكتاب: محمد يوسف نجم، يعقوب صنوع، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣.

٣) ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبى في فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، ص٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧.

٤) احمد سليمان الاحمد،

المجتمع في المسرح العربي الشعرى، ص٨٧، الدار العربية للكتاب تونس، ط/١ سنة ١٩٨٢

٥) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص٣١، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٤٦.

٦) يوسف ادريس، الفرافير، مقدمة المسرحية ص٣٣، مكتبة غريب، ط/٥ ١٩٧٧. مع ملاحظة ان المسرحية مؤلفة عام ١٩٦٤.

وانظر في هذا حديث على الراعى عن الاراجوز في كتابه فنون الكوميديا ص٦٣

٧) توفيق الحكيم، ياطالع الشجرة ص١٥، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٢

٨) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى، ص١٤، مكتبة الاداب القاهرة ١٩٦٧.

٩) برتوند بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف،

كلية الآداب ـ جامعة الزقازيق

قـراءة في قصص «الفجر الكـاذب» احدث ماكتبه نجيب محفوظ

بانوراما الحياة والموت

قدّم نجيب محفوظ في مجموعته القصصية الجديدة «الفجر الكاذب» خلاصة تجاربه، ورحيق خبراته، ولمحات من سيرته الذاتية، راسما ـ من خلالها ـ بانوراما للحياة وهى ماضية بكل جلبتها، كل مخلوق فيها ينطوى على سرّه وينفرد به، يفكر بما سيفعل أو يقول، ويحلم بالنعمة التي سيجود بها القدر؛ فيعشق من يعشق، ويتزوج من يتزوج، وينجب من ينجب، واذا السعادة تغيّب الوعى حين حضورها، وتراوغ بعد زوالها، فيعرف الانسان الحزن والالم. واذا الزمن يتفشى مفعوله، ويجتاح التغيّر كل شيء بقوة تفوق الخيال، فيتذكر الفرد ايام طفولته التي مزقها العذاب، فاذا بها آية في الجمال بسحر الزمن، ويتراجع الشباب الى ركن الشيوخ، ويعبث الزمن بوجوههم، وينتشر غيرهم في كل مكان، وينبسط امامهم مصير مليء بكافة الاحتمالات في ذلك الليل البهيم، واذا الحياة تفجعهم بعجائبها الساخرة ومآسيها الدامية، حتى يظن الانسان ان الحظ وحده كان وراء من فاز فيها. وحين يفاجئهم الموت يتساطون ويتساطون كالمألوف، ولكن اى تساؤل يجدى مع الموت؛ فهكذا هي الحياة؛ تواصل دوراتها المعروفة في العطاء والموت والافناء..

فما هى اهم ملامح قصص المجموعة؟ كيف جسّد نجيب محفوظ أبعاد رؤيته تلك؟ وما هو موقف الانسان ازاءها؟

ملامح عامة:

اولا: «الفجر الكاذب» هى آخر مجموعات نجيب محفوظ القصصية، حيث صدرت في نهاية عام ١٩٨٩، واكبرها اطلاقاً؛ لانها احتوت على ثلاثين قصة، فلم يقترب من هذا الكم الكبير سوى مجموعته الاولى «همس المجنون» التي صدرت عام ١٩٣٨ حين اشتملت على ثمان وعشرين قصة، وقد يرجع إرتفاع عدد ماتضمنته هذه المجموعة من قصص الى ان نجيب محفوظ أضاف اليها أخريات ما كتب دون تمييز من ناحية المستوى الفني، وهو ماظهر جليا في سبع من قصص المجموعة، التى هي أقرب الى الحادثة أو النادرة التى لم تختمر في معمل الفنان، وهذه القصص هي: «في غمضة عين»، «مرض السعادة»، «النشوة في نوفمبر»، «تحت الشجرة»، «وصية سواق تاكسى»، «العجوز والارض»، و «الغابة المسكونة».

ثانياً: ترتبط هذه المجموعة بوشائج قربى مع مجموعاته القصصية السابقة، في اطار امتداد وتكامل روافد عالمه الفنى، والامثلة تفوق الوصف منها: انه تعرّض في مجموعته الثانية «دنيا الله» (١٩٦٣) الى قضية الموت بقصة واحدة هى «ضد مجهول»، فقد ارتفعت هنا الى ست قصص تعالج نفس القضية من زوايا مختلفة؛ فالفنان يكتب في النهاية ـ صادقا ـ عماً يلّح عليه ويشغل ذهنه اكثر ويؤجج خياله. أيضا نجد قصة «يرغب في النوم» من مجموعته الأخيرة، تنتمي اكثر الى عالم قصص مجموعة «خمارة القط الاسود» (١٩٦٨): حين يعود بطل القصة من قريته التي استقرّ فيها منذ خمس وخمسين سنة الى مسرح شبابه في احد احياء القاهرة، تحت الحاح نداء خفى يدعوه «اذهب وانظر وافعل شيئا لعله يجعل نومك اعمق»، فاذا به يكتشف أن البذرة التي زرعها في جنون شبابه في اسرة صديق (وهنا نجيب محفوظ لايفصح بل يوحي فقط) قد اطاحت بتلك الاسرة؛ فسار كالاعمى لايرى ما بين يديه.. إنه الانسان حين يحاول أن يتخفف من عبء معاناته او آلامه او قهره، بالفهم او الاصلاح او الانتقام، فاذا بالمهزلة ـ لابد ـ ان تتم فصولا، واذا القدر يلطمه بقسوة بالغة، فيؤوب بخسران مبين.

ولعل نفس ثيمة التحذير من الدنيا الغادرة التي تتحرك وفق منطق خاص بها مجهول للانسان، والتي تبدت اكثر وضوحا في مجموعة «التنظيم السري» (١٩٨٤)، ومثلت محورا اساسيا فيها من ست قصص، اذا هي تتسع رقعتها في مجموعة «الفجر الكاذب» لترتفع الى سبع قصص.

ثالثا: اتسمت قصص هذه المجموعة اكثر بالرؤى الكلية الشاملة للحياة والموت، وهو ماتبدى من قبل في مجموعة «صباح الورد» (١٩٨٧): التي قدّم فيها نجيب محفوظ جزءاً من سيرته الذاتية، لما عايشه خلال طفولته وصباه وشبابه وشيخوخته من تجارب، وما طرأ على المكان والبشر من تغيّرات في اطار رؤى كلية للحياة، وهو ما عمّقه في هذه المجموعة أيضا، وكأنه يودّ ان يقدّم للقارىء عصير حياته وخلاصة تجاربه عن الحياة والدنيا، وموقف الانسان ومايجب عليه ان يفعل، حتى اقترب في احدى قصصه البديعة تلك ـ وهى بعنوان «على ضوء النجوم» ـ الى التقرير؛ ليَزف للقارىء خبراته بوضوح اكثر... وهى عن قافلة (الحياة) يسير افرادها، الذين يشتركون فيها وراء مرشد (الدين/الاخلاق/القيم)؛ للوصول الى واحة معيّنة في الصحراء (النجاح/السعادة)، ومن يخمّن المكان الذى يسعون اليه يفوز بالجائزة مهما كثر عددهم، ومن يخالف التعليمات يستبعد من السباق. فاذا اثار المشاركون على المرشد واعلنوا عصيانهم؛ لما يعانون من عنت قواعد الانتظام في السباق، كعدم شرب الخمر مثلا، فانه يتركهم وحدهم في الصحراء، فينقسمون الى خمس فرق «ينبسط امامها مصير مليء بكافة الاحتمالات في ذلك الليل البهيم».

في هذه القصة ذات الرمز الشفاف، قدم نجيب محفوظ من خلال الراوى/المشارك (جماع ما يملك من قوة ومعرفة) حين قرر محقا إنه سباق يتطلب قوة في الملاحظة وصلابة في الارادة وصفاء في الذاكرة وتالقا في الارادة وصفاء في الذاكرة وتالقا في الذكاء بالاضافة الى ما يحتاجه من شدة الصبر والاحتمال والشجاعة وضبط النفس، وحسن السياسة مع مرشدنا الجبار،

اوليس هذا ما نحتاجه كبشركي ننال السعادة والنجاح في حياتنا الدنيوية؟!

بانوراما الحياة والموت:

تتكون قصص المجموعة من ثلاثين قصة، يرسم نجيب محفوظ في اربع وعشرين منها ملامح الدنيا وصفاتها، بينما يشغل الموت ست قصص منها؛ كانها بانوراما (نسبية) لرحلة الانسان في الدنيا التي تتوزع بين حياة قصيرة على الأرض، تواجهه فيها احداث، ويتعرض فيها الى مغريات ومفاجآت ومتغيرات خلال بحثه عن النجاح والسعادة والثروة، التي يمكن ان ينال فيها السعادة الواقعية التي لاتخلو من حزن والم، اذا التزم بموقف معين، شريطة ان لاينسى الجانب الآخر المتمم لرحلة الحياة، وهو أن الموت (حق)، كامن في قلب الحياة، يتحين اللحظة المناسبة للبروز والانقضاض. قصص الحياة كاشفة لصفات الدنيا، قصص الموت تضيء جوانبه المظلمة. قصص الحياة تحذر وترشد، قصص الموت تنبه وتقنع.

وفيما يلي تحليل للقصص وفق التصنيف السابق.

(.) يبحث البشر باستماتة عن (السعادة) الموهومة:

اشتمل هذا المحور على عشر قصص. هنا طرح لقضية السعادة من زوايا مختلفة على حياة البشر؛ فقد يقتنص شاب لحظات علاقة عابرة مع زوجة جاره، ثم يهرب الى الريف ليستقر هناك. لكن هذه اللحظات العابرة تنغص عليه صفو حياته؛ فيعود الى مسرحها القديم في شيخوخته املا في التخلص من معاناته، فاذا به يكتشف ان تلك البذرة التي زرعها في طيش شبابه، انبتت مأساة أطاحت بتلك الاسرة، فسار كالاعمى لايرى مابين يديه **(قصة يرغب في النوم)** وقد تذعن فتاة يافعة لوصفها التعيس ـ كما اذعن ابوها من قبل لمشيئة زوجته الجديدة ـ لتنجو من الكدر، فيكاد عمرها يضيع هدرا، لولا هروبها بايعاز من زوجة البواب، وتزوجت، فانتقلت من الطبقة المطحونة الى طبقة مستقرة **(قصة من تحت لفوق)**. وقد يندفع رجل الى قتل زوجته التى احبها يوماً، بعد ان اكتشف أن حلم السعادة بالزواج منها قد تكشف عن عذاب مقيم **(قصة يوم الوداع)**. وقد يعيش رجل حياته باكملها، منعزلا عما يجرى حوله من أحداث، فلم تمسه احداث المجتمع بسيفها المسلط، فاذا به بعد المعاش يذهب الى طبيبه؛ لانه يحس انه غير سعيد، لتكتشف ان له ابنان من صلبِه مختلفان عنه **(قصة مرض السعادة)**. وقد يفقد اب إبنه الوليد وعمره سنتين، فيقاوم الرجل مصابه؛ ليعيش سعادة واقعية لاتخلو من ألم بينما ابنه يكبر ويعمل مناديا للسيارات ويتزوج، ثم تكون الذروة حين يلتقيان في المدينة الكبيرة مرتين، دون ان يتعرف أحدهما على الآخر **(قصة في المدينة)**. وقد تنخدع ابنة الرابعة عشرة بالاعيب مدرسها الخصوصي؛ فينالها في غيبة من وعيها، وحين حاول أن يستغل فعلته في الزواج منها رفضته، لتظل عانسا، ثم يلتقيا بعد سنوات طويلة؛ لترفض ان توضح له موقفها (قصة عندما قال البلبل لا). وقد يمارس عجوز الجنس في السبعين مع جارته الجميلة (ذات الاربعين) باختياره، فينقلونه الى غرفة الانعاش غير نادم **(قصة النشوة في نوفمبر)** وقد تضيع أسرة ما للحصول على النعمة التي سيجود بها القدر؛ لعدم صبر افرادها **(قصة المرة القادمة)**. وقد لايحتمل أفراد قافلة الالتزام بتعاليم المرشد خلال السباق، فيثورون عليه، ليتركهم أمام مصير مليء بكافة الاحتمالات **(قصة على ضوء النجوم)** واخيرا قد ينجح رجل في حياته؛ لان اباه علمه ان يهتم باللعب كما يهتم بالعمل؛ ليتطلع الى الكمال في جميع الاحوال (قصة رجل).

هنا نتابع الانسان (ذكرا وانثى) في مختلف سنوات عمره، يسعى ـ جاهدا ـ لاقتناص لحظات سعيدة: رجل مع امرأة أو رجل مع صبية، وحين يحاول أن يصلح خطاه بعد سنوات؛ تنجم عن محاولته مأساة، فقد يتولد عن هذا اللقاء طفل يطيح بالاسرة دون ذنب، أو قد يتحول الحب الى كراهية فيقتلها الزوج في لحظة غضب جامح، أو قد ترفض الصبية الزواج ممن خدعها، و(تختار) ان تعيش عانسا. فاذا عن لانسان يعيش منعزلا، لينأى عن حوادث الدهر، او قد تذعن فتاة وابوها لقسوة الزوجة الجديدة؛ ليعيشا دون كدر، فان الدنيا لاتترك فردا في حاله، فاذا المنعزل ينجب ولدين من صلبه لايسيران على دربه، واذا الابنة حين تهرب (مختارة) تنقذ حياتها وتتزوج. وقد تلطم الدنيا ـ دون معنى ـ شابا متزوجاً بفقدان ابنه وهو في الثانية من عمره، وحين يتقبل ما حدث تفتح له الدنيا ذراعيها، وتمنحه سعادة واقعية لاتخلو من عذاب والم. وقد ينال عجوز النشوة في شيخوخته (باختياره) بثمن فادح، وقد تخسر اسرة او قافلة نعمة قادمة لعدم الصبر...

(.) تنتاب الحياة تغيرات حتمية في المكان خلال انقضاء الزمان:

تنقضى حياة البشر سريعا، وكأنها تعادل مرور (نصف يوم)، بين طفولة يتعلق الطفل فيها بيد ابيه، جاريا ليلحق خطاه في اليوم الأول للمدرسة. وحين يغلق باب المدرسة يجهش البعض بالبكاء، لكن الاستسلام للواقع الجديد، يسلم الى نوع من الرضا، وحيد دق الجرس معلنا انقضاء يوم العمل، يودع (الراوى) الاصدقاء والاحبة ويعبر البوابة (كمن يعبر عتبة الشيخوخة بعد انقضاء ايام العمل)، فلم يجد اباه، ويكتشف تغيّر كل شيء. ويأخذ صبى كواء بيده ليساعده على عبور الطريق، ليكتشف هو أن عمراً باكمله قد انقضىٰ، كانه نصف يوم **(قصة نصف يوم)**.

ثم يعكس نجيب محفوظ زاوية الرؤية، فبعد تركيزه على حركة الزمن، يركز هنا على التغير الذى يجتاح المكان، من خلال المزاوجة بين رحلة حياة بشرية وارتباطها بمقهى زمن الباشا، فهو يتابعها طفلا من بعيد، ثم يكسبه التوظف وتقدم العمر حق اقتحام المقهى، فهو ضمن آخرين يحتلون مكان الشيوخ، الذين ينزوون. ثم تنقضى دورة جديدة من دوران الحياة، فاذا هو يمضي مع الشيوخ، لينبسط الشباب الجديد في كل مكان، وخلال ذلك يرث المقهى الابن الاكبر من ابيه فيحافظ عليه، حتى جاء (الانفتاح) فحوله الى سويرماركت؛ ليضيء تطوراً آخر حدث في (الخارج) حين يتحول رواد هذا المقهى الى مقهى آخر هو مقهى الانشراح الخاص بالحرفيين، الذين يذهبون اليه بسياراتهم الخاصة بعد أن انقلبت الادوار، فيمثل فيه قدامى الموظفين

«الطبقة الكادحة الجديدة» (قصة زمن الباشا) هكذا تنقضي حياة البشر على الارض بسرعة، وكأنها رحلة نصف يوم (وهذا احساس ذاتي، فكان منطقيا ان «يرويها» بطلها). لكن الحقيقة انه خلال هذا الانقضاء السريع تمضى الحياة (الخارجية) بدورات اجيال البشر المتلاحقة، حيث يتحول الاطفال الى شباب، والشباب الى شيوخ، لتنقض حياة وتبدأ اخرى. لكنها لاتسير ابدا في اتجاه ثابت، بل قد تتغير الادوار ايضا حين يثرى العمال، ويتحول الموظفون الى الطبقة الكادحة الجديدة (وهذا تقييم موضوعي، فكان منطقيا ان تقدم القصة بضمير الغائب).

(.) احلام الثراء تاتي على عكس ماتتوقع:

اشتمل هذا المحور على ثلاث قصص، فقد يحب موظف ابنة حلاق، وتتحداهما مشاكل الخلو والجهاز والمهر. واذا كل التحديات تختفي فجأة حين يعرض رجل أعمال على والد العروسة خمسين الف جنيه مقابل الحصول على دكانه؛ فيتحول الحلاق الى مستثمر تشاركه ابنته وخطيبها الموظف، (لينتميا) الى طبقة طالما هاجماها من قبل (قصة في غمضة عين). وقد يعيش رجل حتى السبعين صعلوكا، يتعيش من معاش امه حتى ماتت، وتركت له منزلا قديما بحديقة واسعة مهجورة. واذا بعصر (الانفتاح) يأتي فيعرض على الصعلوك نصف مليون جنيه لشراء البيت والحديقة ليبني مكانهما فندق. فيبيع الصعلوك البيت ويقضي ليلته الأولى وهو (ثرى) في فندق بعد أن اكل حتى الشبع، فاذا بالموت يحاصره، فاذا به يتساءل «لم كانت المعجزة إذن؟... غير معقول.. غير معقول يارب» (قصة خطة بعيدة المدى). وقد يبدأ زميلان العمل معا في سكرتارية وزير المعارف قبل الثورة، وكان ينتظر احدهما مستقبل لامع يتوج بكرسي الوزارة بينما الاخر موظف محدود الصلات، لذلك تعاهدا أن يساعد الأول الثاني اذا ماصار وزيرا. واذا الثورة تقوم فتقلب التوقعات رأسا على عقب، فانزوى الأول في الظل بينما إرتفع شأن الموظف، وفي الستينات طلب الأول من الوظف مساعدته في نشر بعض الترجمات ليستفيد من مكافآت النشر، فنصح البعض الموظف بالابتعاد عنه، وفجأة اختفى الأول؛ فحمد الموظف ربه، ثم جاء عصر الانفتاح فصار الاول مليونيرا، وساءت أحوال الموظف، فبحث عن زميله القديم حتى قابله، فذكره بما جرى بينهما. واخيرا عرض عليه المليونير ان يعمل عنده سائق سيارة، فتردد الموظف ثم قبل تحت الحاح مطالب اسرته (قصة احلام متضاربه).

هنا الثروة تأتي في اللحظة التى لانتوقعها، فقد يعانى موظف من ارتباطه بابنة حلاق، فاذا الحل لكل مشاكله يأتي من نفس السبب، حين تهبط (الثروة) بسبب دكان ابيها. وقد يقضى عجوز حياة بأكملها صعلوكا لايجد قوت يومه، فاذا ثروة رهيبة تهبط عليه يوم وفاته. ثم يبلور نجيب محفوظ رؤيته في قصة مركبة؛ حين يقدم شابين في مفتتح حياتهما فاذا المستقبل مشرق أمام الاول مظلم امام الآخر. لكن تقلبات الزمن حين تقوم الثورة تقلب الصورة راسا على عقب، فاذا الاول ينزوي في الظل لتشرق شمس الموظف. لكن الحركة لاتتوقف، فاذا انقلاب الانفتاح يحدث ليرتفع الأول الى ذرى أصحاب الثروات العملاقة، ويهبط الثاني الى جحيم المعذبين!!

(.) الدنيا ذات مظهر مخادع لاتمنحنا ما نرتجي:

اشتمل على اربع قصص تتعلق (بالمظهر) البراق للدنيا، الذي سرعان ما يتكشف عن عكس مايرتجي الانسان، فقد يحب فرد ما اجمل بنات الحي، لكن طبيبا يتزوجها لوفرة امكانياته، فاذا بها - بعد زواجها - تتكشف عن انسانة متسلطة، فلايجد الطبيب مفراً من الانتحار، لضعفه عن مواجهتها، وكان يمكن ان يكون المحب الاول هو الضحية لو تزوجها (قصة ذكرى امرأة) وقد يعشق شخص آخر زينب التي تزوجها على الصناديقى بعد مقتل زوجها بعام، واتهم عامل فرن بقتله لانه وجد محفظته، وحكم عليه بالاشغال الشاقة. لكن العاشق السابق يشك في الأمر؛ لانه شاهد زينب تتردد على منزل على الصناديقى مرتين خلال زواجها الأول، فيرسل خطاباً غفلاً من التوقيع الى الصناديقى، موضحا انه القاتل ومهددا بالانتقام، وسرعان مااختفى على، واشيع انه هاجر الى الخارج، ومرضت زينب مرضا عصبيا لاشفاء له.. فلم يحصد العاشق سوى الخواء (قصة خيال العشاق). وقد يعاضد اصغر الأبناء أباه العجوز وهو يتزوج جميلة في العشرين فوق زوجته واولاده، وينتج عن هذا الزواج موت الاخ الاكبر في السجن بعد الاعتداء على الاب الذي مات بعد ذلك مشلولا، واستولت الزوجة (الجميلة) على ثروته. واذا الزمن يمر، فتنقلب الأحوال، حين ترفع زوجة الاب قضية نفقة على الابن الأصغر، الذى تيسرت احواله ونجح في حياته، فيوضح له محاميه موقفها بقوله «هي ضحية مثلكم، حتى الثروة التي نهبتها دفعت بها الى كارثة، وهاهي تتسول»، ثم أضاف «انها امرأة عقيم تزوجت وطلقت مرات وهى في عنفوان جمالها، وفي كهولتها وقعت في غرام طالب نهبها بدوره ثم هرب (قصة القضية) . وقد ينشأ أحد المتسولين على صورة الملك في فترة ما قبل الثورة، ولشدة الشبه يطلق عليه زملاؤه لقب «مولانا. لكن رجال الأمن خشية اى ملامة في المستقبل القوا (فاروق) الثاني في سجن الطور. ثم قامت ثورة يوليو، فكتب عنه كثير من الصحفيين حتى افرج عنه، ومثل دورا صغيرا للملك في فيلم ما، ونشرت صورته، فاستبشر خيرا، لكن خوفا من عطف الشعب عليه، اختفى الى الابد! (قصة مولانا)

هنا اربع قصص تعزف على تيمة (المظهر) الخارجي المخادع ازاء حركة الحياة، فاجمل بنات الحى تمخضت عن متسلطة مدمرة اودت بحياة الزوج، او قد يفعل الزمن فعله (بجمال) زوجة استغلت عجوز في شبابها، فاذا بشاب يستغلها في شيخوختها، واذا بها تنشد مساعدة احد ابناء الزوج الذين سبق ان جنت عليهم (انظر انقلاب الادوار، وكان نجيب محفوظ يحاول ان يقربنا من فكرة اننا ضحايا ماتفعله بنا الدنيا). ثم يرتفع الى قمة سامقة، ساخرة، لتعميق رؤياه في قصة «مولانا» فها هو شخص متسول، صورة طبق الاصل من الملك (لاحظ التناقض الحاد بين موقع كل منهما في المجتمع، رغم وحدة «المظهر»).. وبدلا من ان يرفعه هذا الشبه الى اعلى، اذا به يتسبب في سجنه فترة طويلة ثم في اختفائه الى الأبد بعد ذلك. وهو بين الفترتين يتعلق بخيوط الوهم؛ حين يفكر «ان الله لم يخلقني على هذه الصورة الا لحكمة بالغة!

(.) وتتوالى الاحداث في الحياة:

وتشكل هذه السمة خمس قصص (من اضعف قصص المجموعة، بل من اضعف ما كتب نجيب محفوظ)؛ فقد يقتحم شاب ارضا تابعة لمحطه ضخ مياه، كانوا يطلقون عليها (الغابة

المسكونة)، ليجد هناك مجموعة من شباب الحى يقتحمون مشاكل المجتمع السياسية، فيشاركهم (قصة الغابة المسكونة). وقد يختلف شاب واخته، لكنهما يحرصان على الاستمرار في العيش معا (قصة حوار) وقد يعبر سائق تاكسى عن وصيته بانه «اذا خاف كاتب لايصح ان يزعم انه كاتب» (قصة وصية سواق تاكسى). وقد يعود مسجون سياسى بعد سبع سنوات الى المقهى؛ ليكتشف ان الجميع هجروه؛ لان «زمن المبادىء مضى وهذا زمن الهجرة» (قصة «تحت الشجرة»). واخيرا قد يضيع عجوز في الثمانين تحويشة عمره في قطعة أرض يزرعها على شاطىء النهر ويستقر فيها مع زوجته؛ بعد ان اخلت الشرطة بيتهم الآيل للسقوط، لكن الشرطة ايضا سرعان ما اقتلعت زرعه وطردته (قصة العجوز والارض).

(.) مهما قصرت الحياة او طالت فالموت كامن يتحين الفرصة المناسبة:

شغل هذا الملمح ست قصص، فقد يواجه فرد الموت، حالماً بامكانية الانتصار عليه، لكنه سرعان مايكتشف انه هذا الحلم مجرد فجر كاذب لاوجود له، يورث الجنون لمن يتملكه (قصة «الفجر الكاذب»). وقد يحاول آخر التهرب من مقابلة رسول الموت، لكن كل محاولاته تفشل (قصة «الجرس يرن») فاذا عكسنا الوضع وبدلا من مطاردة الموت او التهرب من رسوله، فيواجه عجوز في الستين الموت القادم ـ حين اكتشف ورما خبيثا بالكبد ـ بالتسليم به كاى واقع آخر، عند ذلك احس بالسعادة، لانه كان يعمل من اجل الدنيا ولم يعد اسير قبضتها، فايقن ان «الموت صديق في ثياب عدو» (قصة غداً تغرب الشمس). ومرة اخرى يتناول الموت من زاوية اخرى؛ فاذا ما وضعناه في مكانه الطبيعي خلال رحلة الحياة، فلابد ان ياتى في نهايتها (قصة «الميدان والمقهى» او قد يتم التناول من جانب «تأرجح الانسان وصراعه بين نداء الدنيا واغرائها ونداء الدين او الاخلاق، في مختلف مراحل الحياة (من طفولة وشباب وزواج واستقرار الى خريف العمر؛ ليستقبل الموت مرحبا، مدفوعا بالشوق وحده للعودة (قصة «الهمس»). واخيرا يقتحم نجيب محفوظ آخر معقل لحسم قضية تقبل الموت، حين يرحل متخيلا عالم ماوراء الموت (العالم الآخر) ليجده اجمل من الحاضر (قصة «فوق السحاب»).

حوار مع الروائي الامريكي ـ روبرت كوفر

بعيدا عن الحداثة والاسطورة

بقلم: بيرنهارد روبن

ترجمة: غانم محمود

ولد الروائي الامريكي روبرت كوفر في عام ١٩٣٢ ويعيش حاليا في رود ايسلاند. اصدر العديد من الروايات، ومنها رواية «الاحتراق العلني» و «حفلة سمر غيرالد». ولمناسبة صدور رواية «حفلة سمر غيرالد» مترجمة الى اللغة الالمانية، اجرت الجريدة الالمانية الاسبوعية «دي تسايت» الحوار الآتي مع الروائي المعروف روبرت كوفر.

● مع انك امريكي المولد وترعرعت في انديانا وايلينويس ، الا انك قضيت سنواتٍ طوالاً في اوربا، وبخاصة في اسبانيا وانكلترا ومن المعروف، انك كتبت اغلب رواياتك الاولى في اوربا، ولكن مواضيعها امريكية الطابع. فهل كان ابتعادك عن الولايات المتحدة الامريكية ضرورة لنتاجك الادبي؟ وهل ترك الادب الاوربي بصماته الواضحة المعالم على الحالك الروائية؟

كوفر: الجواب على السؤالين : نعم. فعندما عشت مرحلة استيعاب تراث اسلافي الثقافي والتعرف على التمرد الفكري للفنانين الشباب على تقاليد الاجيال التي سبقتهم، بدأت بعد هذه المرحلة موجة ترجمات النتاجات الادبية الاوربية تنهال في طريقها الى الولايات المتحدة الامريكية، وكانت بمثابة مسيرة اكتشافات خصائص الرواية الحديثة، التي واجهتها في اعمال كافكا وبيكيت وبورو على سبيل المثال. وفي هذا الوقت تزوجت امراة اسبانية، وهذا الزواج حفزني على دراسة الادب الامريكي اللاتيني دراسة مكثفة. لقد اصبحت في وضع الرحيل الى عالم اخر، عالم تتعدى افاقه السماء الامريكية، وفي الوقت ذاته حاولت ايجاد ما هو شمولي . ولقد وجدت من خلال الترجمات، ان القصة، على سبيل المثال، القصة بحد ذاتها، ماهي الا حركة، حركة لون من الاسقاطات، تختزن افكارا وصورا مختلفة وادركت ان القصة عبارة عن تجربة شمولية، يمكن ترجمتها ، على الرغم من ان كلماتها لايمكن ان تترجم احياناً، فالقصة غنية بجوهرها. وهكذا كنت بحاجة ماسة الى الابتعاد. فعندما اشتغل في الولايات المتحدة الامريكية، فانني غالبا ما اكتب قصصا يتسم طابعها بالعموميات او بغموض السيناريو الاوربي، السرد الاوربي.

● في بداية عملك ككاتب، كنت تعيش في كوخ خشبي قرب (ريني ليك) في فيسكونسين. فهل اردت انذاك ان تبرهن على امكانية صيرورتك في ان تصبح كاتبا؟

كوفر: الى حد ما . كنت انذاك قد انجزت بعض الكتابات، ولكنها على اية حال، لم تكن ذات اهمية، كما اتضح لي فيما بعد. آنذاك كنت عائدا الى امريكا بعد انتهاء الحرب الكورية. كان من الواجب ، بكل بساطة، ان اتخلى عن كل شيء لفترة ما، وان اعيش حالة تأمل يكتنفها الغموض، واعيد التفكير بصورة حاسمة حول امكانية ان اكون كاتبا. وعلاوة على ذلك اردت ان اقرأ بعض الكتب، التي تتطلب تركيزا عاليا، مثل بعض مؤلفات بيكيت التي لم يسبق لي مطالعتها. كما واردت ان اكتب. الكتابة ليست مهنة، يمارسها المرء من اجل ان يعيش . لقد اردت اختيار شيء ما، وان اخضع طوعياً الى ما يجذبني، ويقود حياتي. انذ اك اصبحت الكتابة الهاجس الرئيسي لحياتي.

● لقد كتبت كتابين يتمركز محوريهما على نوع من التضحية، وهما «الاحتراق العلني» و «حفلة سمر غيرالد» فماذا يعني الدين بالنسبة لك؟

كوفر: كان جدي واعظاً بروتستانتيا، وعاش قرب (شارلس سيتي)، وكان قوي التأثير على افراد العائلة، على الرغم من ان والدي كانا دنيويي الاعتقاد، وان اختي كانت اول شماسة في نبراسكا. لقد رافقتني الطقوس الدينية المسيحية طوال حياتي واثرت عليها، مع انني حاولت كسر هذا الطوق الديني، مثلما كان جيمس جويس يعاني منه.

● ماهو رايك بحياتك ككاتب؟

كوفر: ان الكتابة عمل عجيب ومشوب بالغرابة. ومهما اختلف اسلوب عمل الكاتب، سواءاً كان متمردا على التقاليد او كلاسيكيا، وسواءاً كان مبتكرا للحياة، او انه يستنجد بسماعها ومن ثم ليترجم مايسمعه، فان عليه ان يكون دوماً متفتحا عليها ومتحسسا بها بتحرر. وهنالك العديد من الكتاب الذين يتخلون عن الكتابة لهذه الاسباب، لانهما تتطلب المزيد من الفطرة والبساطة والاحساس الطفولي.

● سبق وان ذكرت ذات يوم، بان على الروائي ان يوظف في اعماله الاشكال المالوفة او التاريخية، من اجل ان ينقل القارىء الى ماهو واقعي. فهل القصة هي مجرد افتراض من نمط جديد، يواجه هذا الواقع او الحقيقة؟

كوفر: كما يبدو، فان المرء لايتمكن من ادراك الواقع، وذلك عندما لايتمكن من صياغته كقصة. وفي ضوء ذلك، فيجب على المرء ان يستخدم لغة بصورة ما، ليقول ما هو موجود، والا فلا يمكن رؤية هذا الوجود. ومن المعروف، ان اللغة مموهة، وان ما هو واقعي يختفي بين ثناياها، وان اي وصف، ما هو في نهاية المطاف، سوى نوع من القصة. ومن هذا المنطلق، فان الادب المعاصر يتساءل بلا توانٍ عن شكل السرد ذاته. كيف تؤدي القصة وظيفتها؟ بامكاننا ان نستوحي طبيعة قصصنا اثناء السرد، وهذا يذكرنا، بان قصصنا هي مجرد الاقتراب من الواقع. ومن المحتمل ان تكون هذه القصة اقترابا من الواقع من تلك. وليس هنالك «سلطة مطلقة» يمكن ان تدعيها اية قصة.

● وماذا يستنتج ذلك؟

كوفر: يستنتج من ذلك كله، انه لايمكن ان توجد قطعا قصة تجسد الواقع. ويمكن للحقيقة وجود مستقل عن اللغة والقصص، ولكننا نستطيع ان نفهمها من خلال القصص.

ان القصص لاتتحجر او تتجمد، كما تدعي الطقوس والتقاليد. ان الطقوس والتقاليد هي جزء من القضية، وهي موجودة في ظواهر عامة يمكن مشاهدتها. ان القضية تزداد صعوبة عندما يتعلق الامر بالاساطير. فهي غالبا ماتوجد في عمل مكتوم. والاساطير يمكن ان يكون لها سطوة هائلة، ومن الصعوبة ان نجعل لها صورة واضحة، من الصعوبة ان تتكثف او تتمركز. انني لاعني بذلك الاساطير الاغريقية قطعا، لانها لم يعد لها اليوم اي وزن يذكر. ان ما اعنيه هو تلك الاساطير التي تتجسد فيها قصص من الحياة، قصص حول العالم والواقع، ولها معتقدات ذات قوة عنيفة، وتعكس قناعات راسخة، كالاساطير الامريكية، واساطير البطولة.

● قلت قبل قليل «من المحتمل ان للواقع وجود خارج اطار اللغة». وهذه ملاحظة مثيرة ومدهشة بالنسبة لي، لانني كما اعلم من كتاب «مابعد الحداثة في الادب». وفي ضوء ذلك، فانني كنت اتوقع قولك، بان الواقع يكمن فيما يقال، وان الواقع لا وجود له الا في اللغة، وان اللغة بحد ذاتها هي الواقع.

كوفر: كما يبدو، فانني لست من تيار ما بعد الحداثة.

● ماذا يعني مصطلح «مابعد الحداثة» بالنسبة لك؟

كوفر: بدون مزاح، لااعرف مايعنيه. اعتقد ان اغلب الناس ينظرون ببساطة الى «مابعد الحداثة» كشكل اخر، او الوجه الثاني لعملة الحداثة. ان مايبدو بهذه الحالة ام تلك، هو فقط بانوراما لصور قديمة، تتغير باستمرار من جيل الى جيل. ولذلك فان مجمل عملي مكرس للواقعية القديمة الجيدة، ولانني احاول عبر كتاباتي ان اكشف القناع عن مواطن ضعف اساطير وتصورات وطقوس معتنقي المذهب الواقعي. وعلى الرغم من ذلك، فانا اعتقد، بانه حدثت متغيرات اساسية كثيرة فيما يتعلق بالاساطير الكلاسيكية، لانها اخذت تفقد من سريان مفعولها الكثير، باستثناء الاساطير ذات النزعات الاصلاحية والانسانية، باعتبارها كظواهر مركزة وحيوية بقولها، وليست حكايات خرافية (كاذبة).

ان السبب الذي جعل الاساطير تفقد من اهميتها يكمن في حصول تغيرات عميقة الجذور، تلك التغيرات التي تقوض كل شيء، والتي اصبحنا «نتفاعل» معها كواقعيين، لاننا نحتل مواقع الرواد. انا لا اسمي عملي «عملاً تجريبيا» و «ابتكاريا»، لانه بالنسبة لي في الاكثر «السباحة – ضد – التيار»، اي ان نجد التيار اولا، ومن ثم مصارعته.

● كيف تفسر ذلك؟

كوفر: ان موقفنا اتجاه الواقعية يتغير. لقد تغيرت اشياء على تلك الصورة التي جعلت رنين القصص القديمة يبدو غير واقعي. ومن الممكن ان يكون هذا التغيير غير محصور في اطار «مابعد الحداثة». انه تغيير شامل يدعى «الواقعية السحرية» او «التحديث»، وهو يتجلى في مؤلفات غونتر غراس وايتالو كالفينو وانطلاقا من ذلك، فلم تتكون مجموعة من الادباء والكتاب التي قررت تأسيس حركة ادبية جديدة. وهذا التغيير لم ينحصر في مجال الادب فقط، بل شمل علوم النفس والاجتماع والفيزياء على سبيل المثال. لدينا النظرية النسبية ونظريات حالات اللاتكون (الهيولي) ونظريات الاتصالات الجديدة والقضايا السيميائية. واننا نحاول ان نضفي على اساطيرنا واقعية ملموسة.

● في روايتك «حفلة سمر غيرالد» التي صدرت مؤخرا باللغة الالمانية ايضا، تتطور الاحداث سراعا نحو الفوضى والتشويش العام، بحيث يتوجب على القارىء من اجل استيعابها، ان يضع في ذهنه سائر التوقعات.

كوفر: ربما هنالك بعض من الحقيقة فيما قلت، لانني عندما ارى، كيف ان ادراكنا يتغير تحت تأثير العالم، وكيف تتحول مبادىء الفوضى والصدف، الى مبادىء اساسية، انذاك بامكاني ان افهم، ان على المرء ان يضع في ذهنه جميع التوقعات، وان عليه ممارسة هذه اللعبة كلعبة.

عن جريدة «دي تسايت»
الالمانية الاسبوعية
عدد ٢٥ اذار ١٩٨٨

روبرت غريفز: سنوات العطاء

عرض: دونالد فريزر
ترجمة: محمد درويش

مازال دور النشر العالمية مهتمة بالشاعر (روبرت غريفز) الذي يعده الكثير من نقاد الشعر واحداً من ابرز شعراء القرن العشرين. وآخر كتاب يصدر عن هذا الشاعر هو (روبرت غريفز: سنوات العطاء) للناقد (سكوت ديفدسن) الذي سبق له ان اصدر الكتب النقدية عن (اليوت) و (باوند) و (فيليب لاركن).

يقسم الكاتب شعر (غريفز) في كتابه هذا الى اربع مراحل اساسية هي:

● المرحلة الاولى منذ بدايته وهو طالب في المدرسة في عام ١٩٠٦ وحتى اكتشافه شعر الشاعرة الامريكية (لورا رايدنك) في العام ١٩٢٦.

● المرحلة الثانية وهي التي اقترن فيها اسمه شخصياً وادبياً بالشاعرة (رايدنك) وهي الفترة التي تمتد من ١٩٢٦ ـ ١٩٣٩.

● المرحلة الثالثة وتشمل فترة اقامته المؤقتة في اثناء الحرب العالمية الثانية التي قضاها في بيت ريفي في (ساوث ديفن) والسنوات اللاحقة التي اعقبت عودته الى (ميوركا) اي من ١٩٣٩ ـ ١٩٥٦.

● المرحلة الرابعة وهي الفترة التي يمكن أن نصطلح عليها بفترة ذيوع شهرته. ويشير الكاتب الى حادثتين رئيستين كان لهما أبلغ الاثر في حياة (غريفز) الشعرية، الاولى تتمثل في السنوات الاربع التي قضاها في حرب الخنادق ابان الحرب العالمية الاولى بينما تتمثل الحادثة الثانية في انبهاره بشعر الشاعرة (لورا رايدنك) وشخصيتها.

وفي الوقت الذي نلاحظ فيه ان النقاد اهتموا اهتماماً كثيراً بأثر تجربة الحرب في حياة الشاعر، الا انهم من جهة ثانية لم ينظروا نظرة جادة الى اثر (رايدنك) في حياته. ولعل ذلك يعود الى فشل هؤلاء النقاد، كما يقول (ديفدسن)، في فهم شعرها. وعلى اية حال، فان من الصعب فهم شعر (غريفز) دون فهم شعر (رايدنك) اولاً على الرغم من انها توقفت عن الكتابة في العام ١٩٣٩.

يؤكد الناقد (ديفدسن) ان (غريفز) يرى ان القصيدة تقف خارج ذاته. اما كتابة القصيدة عند (غريفز) فهي لحظة صدق مطلق. اضافة الى ذلك يقتبس (ديفدسن) راي الناقد (مارتن سيمور سمث) الذي يقول ان (غريفز) ليس صاحب حرفة ينقش على الحجر على هواه، بل هو ينشد من خلال الحدس اكتشاف الشكل المضبوط القائم في مركز الحجر.

ويوضح (ديفدسن) انه اذا كانت احدى العلامات التي تميز الشاعر الرئيس عن الشاعر الثانوي هي علامة تطوره، فان (غريفز) عندئذ شاعر رئيس بالتأكيد. الا انه على الرغم من ذلك يتحرك دوماً ضمن حدود الموروث. ففي حياته المدرسية لجأ الى استخدام مجموعة معقدة من استنباطات القافية والاشكال الشعرية. اما موضوعاته فمأخوذة من عالم الفروسية والرومانس بل ومن قصائد الاطفال ايضاً. اما فيما يخص استخدامه الوسائل التقنية ومهارته في معالجة الموضوعات الفوكلورية دون اضفاء الطابع التهكمي عليها فيرجع الى ابيه (الفرد برسيفال غريفز) الذي كان شاعراً ارلندياً رشيق العبارة.

ويوضح (ديفدسن) ان (غريفز) كان واحداً من مجموعة من شعراء الحرب بما فيهم (ساسون) و (اوين)، الا ان شعره، بخلاف شعر هؤلاء الشعراء، لم ينضج في اثناء الحرب، بل انه رفض تقريباً كل ماكتبه من شعر عن الحرب كما انه رفض ايضاً الكثير مما كتبه من شعر في اعقاب الحرب وهو شعر متأثر تأثراً واضحاً وبالغاً بفعل واقع الحرب اساساً. لقد كان ذلك الشعر إنجازاً شعرياً رائعاً من وجهة النظر الفنية وآسراً. اضافة الى انه يمتاز بطابع التعقيد. ولاغرابة في ذلك، فالشاعر (غريفز) كان في تلك الفترة من حياته متأثراً بالعالم الانثروبولوجي (دبليو. اج. آر. ريفرز) وهو امر جعله يستغور نظرية (فرويد) القائلة ان الشعر فيه الشفاء، وهو راي طالما تنكر له (غريفز) ورفضه بعد ذلك في فترة العشرينات.

من الملامح البارزة في شعر (غريفز) في المرحلة الاولى اهتمامه الشديد باللامعنى وهوسه بالرعب وطبيعة حبه للنساء. وقد رافقت هذه الملامح شعره المتأخر على حد سواء. اما اطلاعه على شعر (لورا رايدنك) فكان من خلال مجموعتها الشعرية (الديوان الهارب). ولم يتأثر (غريفز) باسلوبها الشعري، الذي كان نقيض اسلوبه تماماً، بل بمضمون قصائدها. وتسجل لنا قصائد الشاعر في المرحلة الثانية من حياته وعلى نحو مباشر مفردات تعمد ان يختارها صعبة وقوية. وتمتاز قصائد هذه الفترة بمنحاها الوجودي اساساً ولابد من قراءتها وفق هذا المنظور لكي تفهم فهماً شاملاً.

اما قصائد المرحلة الثالثة فهي تعكس الى حد بعيد تخليه عن مشروعه الكبير الذي خطط له مع (رايدنك) في خلق واقع موجود يكون من شأن الشعر وما يمثله الاسلوب الطبيعي في الحياة.

اما قصائد المرحلة المتأخرة فتمتاز بانها تعكس اصرار الشاعر على الاستمرار في تطوير ادواته الشعرية واهتمامه بالنواحي الفنية اكثر من اي وقت مضى. الا ان قصائد هذه المرحلة تفتقر الى التوتر الذي كان سمة اعماله المبكرة. من ناحية اخرى، نجد انها تنهل اساساً من الافكار الصوفية التي اخذ يتأثر بها (غريفز) في سنواته الاخيرة. اما الحب في هذه القصائد فهو عنده «يسير على حافة السكين بين قدرين متباينين.»

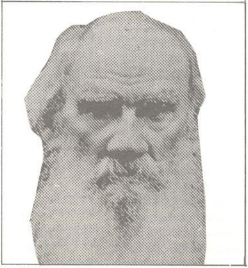
الضحك والروح الروسية

بقلم: جان بيلي
ترجمة: رنين خالد سعيد

بعدما توفي انطوان تشيخوف بمرض السل في احد المصحات الالمانية، وهو لم يبلغ من العمر الا الرابعة والاربعين، شحنت جثته الى مدينة سانت بترسبرغ في عربة قطار مكتوب عليها عبارة «محار طازج».

وغالباً ماظن المهتمون بحياة تشيخوف ان لهذه المزحة خصائص تشيخوفية ولوانه كان على قيد الحياة لراقت له كثيراً.





اما ليليان هيلمان التي اصدرت مؤخراً كتاباً بعنوان «منتخبات من رسائل انطوان تشيخوف» فلم تجد في هذه المزحة مايدعو الى الضحك وانا اوافقها الرأي. فشخصية تشيخوف وكوميديا تشيخوف لم تكن الا صيغاً من اختراع القصاصين: كاثرين مانسفيلد ووليم جيرهاردي وكذلك عدد غير قليل من المسرحيين، من نول كاورد الى بيكيت وبنتر الذين ارادوا الانتقاص من مكانته الادبية.

وكما هو الحال في عدم وجود صيغة تشيخوفية، لاتوجد شخصية تشيخوفية ذات خصائص متميزة. فرسائله تبعث على السرور الا انها لاتكشف شيئاً للقارئ. انه يتحدث الى مراسليه عن المشاكل التي واجهها في محاولته لشراء ارض كبيرة وكيف ان الشكليات جعلته يشعر وكأنه رجل دخل حانة ليشتري سندويج همبركر واذا به يتناول الشراب مع اصدقائه يدفع قائمة الحساب التي تبلغ ١٠٠ روبل قبل ان يخرج.

لم يشر تشيخوف ولو اشارة بسيطة الى انه كان متفاخراً بامكانيته المادية التي سمحت له بشراء ارض او بعض الاملاك رغم ان جده لم يكن الا عبداً. فهو ليس مثل لوپاخن في «بستان الكرز» ولكنه مثل شيكسبير الذي كان يفهم مايشعر به الآخرون في كل الظروف.